Romanische Philologie.

Giovanni Vergas Kunst und ihre Beziehungen zur Dichtung des französischen Realismus und Naturalismus.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

bei der Philosophischen Fakultät

der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Breslau

vorgelegt von

Gertrud Gresik

aus Kochlowitz O/S.

Breslau 1940

Verlag Carl Nieft, Bleicherode am Harz

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Neubert

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Merker

Tag der mündlichen Prüfung: 3. 10. 1939

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Diese Dissertation ist gleichzeitig als Broschüre im Verlag Carl Nieft, Bleicherode a. H., erschienen

Seiner Exzellenz Prof. Dr. A. Guaccero,

Senatore del Regno.

Inhaltsübersicht.

		Seite
A	I. Der italienische verismo im Rahmen des europäischen Naturalismus	7—11
	II. Biographische Darstellung Vergas	11—14
	III. Vergas Jugenddichtung und ihre Beziehungen zur Mailänder scapigliatura	14—24
	IV. Luigi Capuana und seine Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Vergas	24—31
B	I. Vergas Kunsttheorie und ihr naturalistischer Gehalt:	31—39
	a) die préface zur amante di Gramigna;	
	b) fantasticcheria;	
	c) préface zu den Malavoglia;	
C	I. Naturalistische Elemente der Dichtung Vergas:	
	a) seine realistische Stiltechnik	39—46
	b) das Robamotiv und seine Beziehungen zu Balzac	46—74
	c) Darstellung des Alltags	74—76
	d) Darstellung des primitiven Menschen	76—84
	e) Il marito di E. und Flauberts Madame Bovary	85—94
D	I. Zolas Determinismus und Vergas Schicksalsgedanke	94—102
	II. Vergas Unwissenschaftlichkeit	103—112
E	Zusammenfassung	113—114

Verzeichnis der in dieser Arbeit benutzten Abkürzungen.

V.D.C.	= Vita dei Campi;
N.R.	= Novelle Rusticane;
Mal.	= Malavoglia;
M.D.G.	= Mastro Don Gesualdo;
Vag.	= Vagabondaggio;
Il marito di E.	= Il marito di Elena;
Don Cand. e Ci.	= Don Candeloro e Ci;
Bette	= la cousine Bette;
Nuc.	= la maison Nucingen;
Spl.	= Splendeurs et Misères des Courtisanes;
Lys.	= le Lys dans la vallée;
Curé de T.	= le Curé de Tours;
le cont. de mar.	= le contrat de mariage;
Bir.	= Grandeur et Décadence de César Birotteau;

Übersicht über die wichtigsten in dieser Arbeit benutzten Quellen.

A Italienisch:

1. sämtliche Werke von Giovanni Verga in der Ausgabe von Bemporad, Florenz 1929 mit Ausnahme der Novelle Rusticane, die mir nur in der Turiner Ausgabe vom Jahre 1883 zugänglich waren.
2. L. Capuana, studi sulla letteratura contemporanea, Catania, Gianotta, 1882;
   — Libri e teatro, Catania 1892;
3. B. Croce, Letteratura della nuova Italia, Laterza, Bari, tome III;
4. L. Russo, G. Verga, Bari 1934;
   — I narratori, Rom 1923;
5. L. Perroni, Studi Verghiani, Ed. del Sud. 1929;
6. R. Ferraris, Das Naturgefühl bei Verga, Zürich 1929;
7. Scarfoglio, il libro di Don Chisciotte, Rom 1885;
8. U. Ojetti, Alla scoperta dei letterati, Turin 1885;
9. A. Momigliano, Impressioni di un lettore contemporaneo, Milano 1928;
10. Storia letteraria d'Italia Bd. XII, Il Novecento, a cura di Alfredo Galetti, Milano 1935.

B Französisch:

1. Paul Arrighi, le vérisme dans la prose narrative italienne, Paris 1937;
2. E. Rod, les véristes italiens in études sur le XIXe siècle, Paris 1888;
3. A. Thibaudet, G. Flaubert, Paris 1922;
4. M. Muret, La littérature italienne d'aujourd'hui, Paris 1906;
5. H. Hauvette, Littérature italienne, Paris 1932;
6. P. Martino, le naturalisme, Paris 1923;
7. R. de Gourmont, la culture des idées, Paris 1900;
8. E. Zola, sämtliche kritische Werke; die verschiedenen Romane;
9. G. Flaubert, sämtliche Werke. Correspondance, Paris 1923;
10. Ed. et J. de Goncourt, Préfaces et manifestes littéraires, Paris 1888;
11. H. de Balzac, die bedeutendsten Romane der com.hum.

C Deutsch:

1. René König, Naturalistische Ästhetik in Frankreich, Leipzig 1931;
2. E. Buttke, Balzac als Dichter des Kapitalismus, Berlin 1932;
3. R. Michels, Italien von heute, Zürich 1936;
4. P. D. Fischer, Italien und die Italiener am Schlusse des 19. Jahrhunderts, Berlin 1899;
5. V. Hehn, Italien. Ansichten und Streiflichter, Berlin 1879;
6. W. Sombart, Studien zur Entwicklungsgeschichte des ital. Proletariats im Archiv für soz. Gesetzgebung, Bd. VI.
7. A. Bettelheim, Balzac, München 1926;
8. E. Franke, Gustave Flauberts Novelle „un cœur simple" als Wortkunstwerk, Diss. Frankfurt a/M, 1929;

D Englisch:

1. Th. G. Bergin, G. Verga, New Haven, Yale University Press, 1931.

I. Der italienische verismo im Rahmen des europäischen Naturalismus.

Wie in jedem anderen Staat Europas, so waren auch in Italien sowohl politische als auch soziale Verschiebungen entscheidend und begünstigend für eine rasche Entwicklung des Naturalismus. Wie in den anderen Staaten, so strebten auch die italienischen Menschen nach einem neuen und tatkräftigen Verhältnis zur Wirklichkeit. Der europäische Naturalismus brach in Italien ein wie in jedem anderen Lande Europas; seine Auswirkungen waren in ihrer Grundtendenz überall gleich; sie bestanden in der Herbeiführung eines neuen Verhaltens zur realen Welt und in der Eroberung des Proletariats für die Dichtung.

Wenn man vom italienischen verismo spricht, so verbindet sich im allgemeinen damit sofort die Vorstellung von Zola und Balzac als dessen große Ahnherren und Vorbilder. Zugegeben, daß die Wurzeln des verismo im französischen Naturalismus verankert liegen; schließlich konnte sich Italien nicht als einziger europäischer Staat einer allgemein europäischen Geisteshaltung entziehen. Diese Tatsache kann nur für die aktive Teilnahme des italienischen Geisteslebens an den großen, geistigen Strömungen der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sprechen. „... die Idee des Naturalismus ... ist zweifellos erhaben über die unberechenbaren Wellenschläge historischen Geschehens und gehört zum Grundbestand der Formen, in denen Kunst sich verwirklicht. Als solche übt sie allerorts und zu allen Zeiten eine gleichmäßige Wirksamkeit aus ..."[1]). Nun müssen wir aber die Tatsache berücksichtigen, daß die ausländischen Ideen in Italien auf Grund völlig veränderter völkischer, politischer und nicht zuletzt lokaler Gegebenheiten sehr schnell einen nationalen Charakter gewannen. Dies geschah durch einen Assimilationsprozeß, den die Italiener mit dem fremden Geistesgut vornahmen, das sie in ihren großen, völkischen Bereich einbauten.

Der veristische Roman bedeutete für Italien die Forderung, sich von einer allmählich erstarrten Tradition zu lösen, um an dem Leben der verschiedenen Regionen teilzunehmen, an jenem von starken Leidenschaften und seltsamen Überlieferungen reichen Leben der unteren Volksschichten. Der frz. Experimentalroman verlor seine ursprünglichen Eigenschaften, um auf italienischem Boden neue Formen anzunehmen. Man kann nicht sagen, daß Vergas bozzetti Ex-

[1]) R. König, die naturalistische Ästhetik in Frankreich, S. 13 Leipzig 1931.

perimentalnovellen im ursprünglichen Sinne des Wortes sind. In Frankreich bildete Paris das vorwiegende Beobachtungsfeld der naturalistischen Dichter, ihre Kunst konzentrierte sich in der Hauptsache auf Paris; Paris ist nach König „... einmalige Milieuindividualität, aus welcher der frz. Naturalismus erwuchs... es ist Hauptspieler aller Dramen, geradezu das verkörperte Schicksal für alle die Figuren, welche der Naturalismus schuf..."[2]).

Diese Konzentration frz. Kunst auf Paris ist keine Neuerscheinung in der Entwicklung frz. Stil- und Geistesgeschichte, sondern eine feststehende Tatsache, die wir fast bis in die Anfänge frz. Literaturgeschichte zurückverfolgen können. Italien aber war kein so zentral orientierter Staat wie Frankreich; dagegen war sein regionaler Reichtum sehr groß. Der frz. Naturalismus wandelt sich in Italien bald zu einem realistisch orientierten Regionalismus um, mit Verga und Capuana an der Spitze für Sizilien, mit Grazia Deledda für Sardinien, mit Di Giacomo, Serao und Ferdinando Russo für Neapel, mit Pascarella für Rom, mit dem jungen D' Annunzio für die Abruzzen u. a.

In Frankreich ist Paris das Zentrum des literarischen Lebens der Nation; Interessengemeinschaft verbindet die einzelnen Schriftsteller untereinander, so daß sich Gruppen formen, die man leicht Schulen nennen könnte. Die ital. Schriftsteller leben in der Provinz zerstreut; Gruppen entwickeln sich in den einzelnen Städten. (Ich verweise in diesem Zusammenhang auf U. Ojetti „alla scoperta dei letterati", Mailand 1895, der in den Prolegomini das Fehlen eines geistigen Zentrums für Italien feststellt und daraus teilweise die regionalistische Neigung des verismo erklärt).

Bei näherem Zusehen stellt man fest, daß ein gewisser Partikularismus als hervorragendes Kennzeichen der gesamten ital. Literaturentwicklung gelten kann. Dies läßt sich einerseits aus der jahrhundertelangen, politischen Zerrissenheit des ital. Staates erklären und andrerseits aus seiner völkischen Zusammensetzung; man könnte das gesamte ital. Schrifttum unter dem Gesichtspunkt betrachten, daß das Volk aus verschiedenen Beständen zusammengewachsen ist. „Die italienische Nationalität ist kein Ganzes. Norditalien mag wohl überwiegend als keltisch gelten (Gallia Cisalpina). Süditalien war eine griechische Kolonie (Magna Graecia)... über den Kontinent der Halbinsel fluteten mehrfach germanische Stämme. Moderne anthropologische Untersuchungen haben ergeben, daß es sich heute noch in Italien um zwei verschiedene Grundrassen handelt: ...in Dialekt, Sitten, Speisen und Gewohnheiten sind die Stammesunterschiede heute noch äußerst lebendig geblieben..."[3]). Ganz abgesehen von dem Fehlen eines geistigen Zentrums in Italien sind auch die sozialen und wirtschaftlichen Voraussetzungen für den modernen Roman in Italien gänzlich anders als in Frankreich; grundlegend ist die Tatsache, daß Italien ja fast gar kein Industrieproletariat besaß, wie

[2]) a. a. O. S. 109.
[3]) R. Michels, Italien von heute, 1930, S. 43.

es Deutschland und Frankreich mit zunehmender Industrialisierung und beginnendem Kapitalismus entwickelt hatten. „Im Großen und Ganzen läßt sich wohl ohne Übertreibung sagen, daß nach dem Grade ihrer technischen und wirtschaftlichen Entwicklung die ital. Industrie... hinter England um mindestens ein halbes Jahrhundert, hinter Deutschland um 20—25 Jahre zurücksteht..."[4]).

In den Fabrikhöfen, Kohlengruben und Arbeitervierteln der modernen, europäischen Großstädte konnten Gestalten wie la bête humaine entstehen; Zola war ein Hungerleider und lebte unter Proletariern; er fühlte sich als Proletarier und hing fest an den misérables und an den déshérités. Beziehungen Zolas zum Menschen, der erdgebunden ist, in der Natur lebt und sich in ihr bewegt, sind nicht vorhanden. Dagegen ist er aufs stärkste an den Menschen der Zivilisation gebunden, an den Großstädter und an den Industriearbeiter. Stadtmenschen und Arbeiter ballen sich aber viel leichter zu Massen zusammen, die man auf einem literarischen Schachbrett ohne Schwierigkeiten hin und her schieben kann, als an Überlieferung und Natur gebundene Bauern. L'Assommoir und Nana, die großen Romane des Alkoholismus und des Dirnentums, Germinal und la Bête humaine, Romane des Grubenarbeiters und der Maschine, sind in Italien faktisch nicht möglich. Ich verweise hier auf ein Wort V. Hehns in seinem Buch „Italien", Berlin 1863, S. 101: „... da es in dem Land noch wenig Fabriken und keine Kohlenminen gibt, so fehlen auch die Fabriksklaven und die englischen Kohlenarbeiter unter der Erde diese Repräsentanten tiefster Entwürdigung unseres Geschlechts..."

Es gibt keinen geeigneten Untergrund für einen proletarischen Roman, der italienische Boden bietet keine Basis und das ital. Volk keine Menschen für ihn. „... Als R. Cobden, der große englische Freihändler, auf einer Reise in Rom, nachdem er bereits einen guten Einblick in die Verhältnisse gewonnen hatte, von Massimo d'Azeglio gefragt wurde, was er von den Chancen einer eventuellen maschinell-industriellen Entwicklung in Italien halte, schüttelte er den Kopf und verwies auf die brennende Mittagssonne, mit dem Bemerken, das sei die große Maschine, die Italien reich zu machen vermöge. Mit anderen Worten, er vermeinte, Italiens Zukunft liege einzig in der Landwirtschaft..."[5]).

Wenn auch Cletto Arrighi Romane verfaßte wie „Nana a Milano" oder Il venter di Milano", so sind diese Werke nur als reine Nachahmung Zolas zu werten, die jeglicher persönlicher und nationaler Eigenkäfte entbehren.

Eine Intensivierung des wirtschaftlichen Lebens in Italien setzte erst in den 90er Jahren ein und hatte eine kapitalistisch-großindustrielle Entwicklung auf allen Gebieten zur Folge. Dies geschah aber zu einem Zeitpunkt, wo die Welle des verismo bereits im Ab-

[4]) W. Sombart, Studien zur Entwicklungsgesch. des ital. Proletariats im Archiv f. soz. Gesetzgebung, 1893.
[5]) op. cit. S. 57.

flauen begriffen war und neuen idealistischen Strömungen weichen mußte.

Das auf die Großstadt konzentrierte Interesse des frz. Schriftstellers äußerte sich in bevorzugter Behandlung ihrer Laster, Krankheiten und Auswüchse — die pathologische Welt der Metropolis war das Kernproblem des frz. Naturalisten. Die ital. Schriftsteller vergaßen sehr schnell die wissenschaftlichen Regeln Zolas, um sich der Welt der Primitiven und Kleinen ihrer Provinzen zuzuwenden. In seiner letzten Konsequenz erscheint der ital. Naturalismus als eine analytische Untersuchung der verschiedenen Landschaftsteile Italiens und deren Menschen in ihrer ganzen bunten, ungehemmten Fülle. Er ist so stark regional orientiert, daß er sich fast mit einem Regionalismus deckt. Ich will damit nicht Verga zu einem Regionalisten stempeln. Verga hat sich Zeit seines Lebens bewußt gegen jeden ausgesprochenen Regionalismus gewehrt, er hatte es nie zugegeben, daß seine Novellen in sizilianischen Dialekt übersetzt wurden. Im Jahre 1902 schrieb er an Di Giovanni: „Die Kunst kennt keine Provinzgrenzen, sondern sie ist ein Teil des großen, uns allen gemeinsamen Vaterlandes". Der nationale Gedanke geht, Verga über alles; deswegen kritisiert er den Titel der Zeitschrift „Isola", die ihn um seine Mitarbeit gebeten hatte: „...il titolo di isola, a me isolanissimo e sicilianissimo suona troppo regionale, troppo chiuso per questa gran patria italiana..."[6]).

Und an Di Giacomo schrieb er: „...e di quello che lei mi esprime col suo proposito di tradurre in dialetto napoletano „in portineria" le sono gratissimo... ma non le dirò che in principio non ho visto di buon occhio le reduzioni che si son fatte di altre mie cosucce teatrali dove io ho cercato di rendere il colore locale, ma a modo mio, e in un italiano intelligibile a tutta italia..."[7]).

Capuana hatte schon festgestellt, daß die neuen Werte der italienischen Literatur in einer mehr volkstümlichen und regional orientierten Dichtung lagen. So verlor aber der verismo das Hauptcharakteristikum eines echten Naturalismus, nämlich das übernationale Moment, den sozialisierenden Gedanken, der alle staatlichen Grenzen auflöst. In dieser Ausformung trennt sich der verismo von dem allgemeinen naturalistischen Fluß.

Beachtenswert ist auch die starke politische Färbung, die der verismo erhielt. Die Entdeckung der Provinz durch die Schriftsteller bedeutete keine Reaktion auf den jungen Gedanken des ital. Unitarismus, sondern kam ihm entgegen. Der unitaristische Gedanke gedieh besser, wo Individualität der einzelnen Regionen entdeckt und bewußt war. Ich weise weiterhin auf die Vorbereitung des verismo durch den sozialen Roman eines Ranieri und Mastriani hin. Sie hatten schon begonnen, die Menschen der unteren Gesellschaftsschichten zum Gegenstand literarischer Beobachtung zu machen und hatten

---

[6]) Zit. nach L. Perroni, Studi Verghiani. Edizioni del Sud, 1929 Bd. I S. 9
[7]) id. S. 107.

deren Forderungen und Rechte verkündet. (s. Näheres bei P. Arrighi, Le vérisme dans la prose narrative italienne, Paris 1937, p. 40 ff.) Weiterhin darf man bei einem Überblick über den verismo seine Anbahnung durch die scapigliatura nicht übersehen. Der Kampf der scapigliati gegen weltabgewandte, romantische Sehnsüchte und ihr Streben nach einer natürlichen Form als direkter Ausdruck der Wirklichkeit und des Alltags leiten zum verismo über. Auch die soziale Frage, die später eines der Kernprobleme des verismo geworden ist, wurde schon durch die scapigliati aufgerollt.

Beachtenswert ist die Tatsache, daß die größten Leistungen des verismo in der Kurzform, im „bozzetto", erscheinen; während die Meisterwerke des frz. Naturalismus große Romanzyklen sind. Der Franzose erblickt in der Novelle keine vollwertige Dichtungsgattung, während Italien das Heimatland der Novelle ist, die sich seit der Renaissance vom Süden aus über ganz Europa verbreitete. „... die Novelle... etwas Frisches, Neues, kurz und schlagend Gesprochenes, eine Form, die sich zum Roman wie Freilicht zu Stubenlicht oder südlicher zu nördlichem Lebensstil und Temperament verhält..."[8]). Die sizilianischen Novellen Vergas und De Robertos, die sardinischen Novellen Grazia Deleddas, die Novellen D'Annunzios sind ausgesprochen italienische Ausprägung und Gestaltung des Naturalismus gegenüber den Riesenwerken nördlicher Erzählungskunst.

II. Biographische Darstellung Vergas.

In der folgenden biographischen Darstellung stütze ich mich hauptsächlich auf eine Zusammenstellung, die R. Ferraris in ihrem Buch: „Das Naturgefühl bei Verga", Zürich 1929, gibt. Ich habe diese durch neue Erkenntnisse, die ich durch Studium der ital. Zeitschriften der letzten 3 Jahrzehnte gewann, um einiges erweitert.

Selten hat sich ein Dichter so wie Verga in so starkem Maße dem Alltag zugewandt und ist auch immer wieder zu diesem zurückgekehrt. Mit den großen Geschehnissen seiner Zeit hat er sich nie auseinandergesetzt, und doch läuft seine Lebenskurve in Umbruchszeiten, in der Umwälzung der idealistischen zur materialistischen Geistesströmung, innerhalb der großen politischen Umformung seines Vaterlandes, innerhalb der überhitzten Atmosphäre vor Ausbruch des Weltkrieges, den er auch miterlebte. Große Zeitgeschehnisse drücken ihm und seinem Werk jenen Stempel auf, den jede große Zeit ihrem großen Dichtersohn mit oder gegen seinen Willen aufprägt. Verga hat schon zu seinen Lebzeiten bewußt einen dichten Vorhang um sich gezogen, der sich nach seinem Tode noch verdichtete. Selbstbekenntnisse sind bei ihm nicht vorhanden; seine wenigen veröffentlichten Briefe sind knappe, höchst sachliche Mitteilungen. Als E. Rod ihn im Jahre 1898 besuchte, wollte er ihn über verschiedene seiner Personen und über seine Arbeitsweise ausfragen. Diese Art gefiel Verga nicht. „...il

[8]) K. Vossler, Der Roman der Romanen, Zeitwende, Heft X.

est de ceux qui trouvent qu'un écrivain ne doit rien au public que ses écrits. Etant du même avis, je n'eus garde d'insister."[9]). Und O. Roux, der ihn um kurze biographische Mitteilungen gebeten hatte, erhielt folgende Antwort: „Io scrivere e il parlare di me mi sono antipatici addirittura..."[10]). Schweigsam war er in Gesellschaft sowie gegen seine Freunde. Seine Gesichtszüge waren immer undurchdringlich; allgemein bekannt war seine äußerste Eleganz, seine kühle Ruhe. Lucio D'Ambra beschreibt ihn als „gentiluomo elegante e di gran stile, siciliano di parche parole e di gesti più che moderati per il quale il fuoco siculo era solo negli occhi sempre lampeggianti nel bellissimo volto freddo ed immobile..."[11]). Vergas Familie ist uralter Provinzadel der Barone Verga di Fontanabianca; Adel, der bis auf einen Lajn Gonzato de Vergas zurückgeht, der 1282 aus Spanien mit König Peter von Aragonien herübergekommen war. Die Familie war liberal gesinnt — Vergas Großvater war Führer der Carbonaria von Vizzini. Giovanni Verga ist am 31. August 1840 in Catania geboren. Er erhielt seine Erziehung von 2 Privatlehrern, den sogenannten „lettori". Einer davon war ein Kleriker, Don Mario Rarrisi, der die Romantik liebte und Ossian Virgil vorzog. Der andere, Antonino Abate, der selbst Dichter war, lehrte ital. Literatur, Geschichte und Geographie. Mit 16 Jahren schrieb Verga seinen ersten Roman „Amore e patria", der die amerikanischen Freiheitskriege behandelt. Er wurde nicht wenig dazu angeregt durch das Vorbild seines Verwandten mütterlicherseits, Domenico Castorino. Auf Wunsch seines Vaters studierte er Jura. Am Tage des Waffenstillstandes von Villafranca schrieb Verga die erste Seite seines Romans „I carbonari della montagna"; er beendete ihn, als er sich zum akademischen Abschlußexamen melden sollte. Er ließ dann das Studium gänzlich fallen und wandte sich der dichterischen Laufbahn zu. 1869 verließ er zum ersten Male Sizilien und blieb längere Zeit in Florenz, wo er in dem Salon des Francesco dall'Ongaro verkehrte. Verga schrieb einmal später über diesen seinen ersten literarischen Lehrmeister: „...il povero e caro dall'Ongaro che avete rammentato fu realmente il più illustre e il primo e il più affettuoso padrino mio..."[12]). Durch seine ersten Romane „Una peccatrice" und „Eva" wurde der junge Verga sehr schnell bekannt. Aus der Korrespondenz, die Verga in seiner Florenzer Zeit mit seiner Mutter führte, geht hervor, daß er dort ein äußerst ärmliches und bescheidenes Dasein führte. Der Roman „Eva" ist in einigen psychologischen Situationen autobiographisch. 1873/74 hielt sich Verga zum ersten Male in Mailand auf; er gehörte dort zu den eifrigsten Besuchern des Salons der Gräfin Maffei, der das Zentrum Mailands für in- und ausländische Literaten war. R. Barbiera erzählt in seinen Erinnerungen: „... cosi Verga frequentò spesso lo storico salotto Maffei; nel salotto il Verga formava un gruppo col

[9]) E. Rod, Malavoglia trad. préf.
[10]) Zit. nach L. Russo, G. Verga, Bari 1934, S. 10.
[11]) L. D'Ambra in Corriere della sera. v. 27. V. 1933.
[12]) S. Lopez in L'Italia letteraria v. 21. III. 1928.

biondo Arrigo Boito e con un giovane romanziere Luigi Gualdo, bel giovane, il più parigino della società milanese e colto nella letteratura francese moderna... Zola reputò Verga suo seguace e con una lettera cordiale si congratulò con lui del trionfo ottenuto nel dramma „cavalleria rusticana"...[13]). Zu Vergas weiteren Freunden gehörte das Ehepaar Torelli-Viollier, Treves, De Roberto, Beltrami, ein Kreis, der in dem berühmten Caffé dell' Academia zusammenkam und der sich auch in der osteria del noce bei der porta Ticinese, dem originellen Treffpunkt der scapigliati, wiederfand. Dank seiner Freundschaft mit Tullio Masserani gab es in ganz Mailand keine berühmte oder berüchtigte Persönlichkeit, die Verga nicht kennengelernt hätte. Für die weitere Entwicklung seiner dichterischen Persönlichkeit war die Bekanntschaft mit den scapigliati nicht ohne wesentliche Bedeutung. Die Romane „Tigre reale" und „Eros" tragen viel von dem unruhigen Geist Mailands jener Jahre in sich. 1874 erscheint „Nedda"; darauf folgen seine Novellen und 1881 der erste Band des Vintizyklus, „I Malavoglia". 1884 wurde die dramatisierte Cavalleria rusticana aufgeführt, die mit der Duse in der Hauptrolle einen vollen Erfolg bedeutete. Zola gratulierte Verga; als Nachfolger Manzonis erhielt er einen Ehrenplatz im ital. Senat. Gegen 1895 taucht der neue Stern D'Annunzios auf; die Zeiten der Nachahmung der Novellen Vergas (Terra vergine) sind vorbei. D'Annunzios unerhörte, alles berauschende Stilkunst riß die Jugend zu ihm hin. In den 90er Jahren lebte Verga viel in Mailand. In dieser Zeit unternahm er auch mehrere Auslandsreisen, darunter auch eine nach Berlin. Um die Jahrhundertwende lebte er fast ausschließlich in Catania. Dort führte er ein sehr zurückgezogenes Leben; volkstümlich war er nicht; die wenigsten wußten, wer er eigentlich war. Catania begeisterte sich damals für Mario Rapissari. Um dessen Haus staute sich die Menge und jubelte ihm zu. Verga war der Menge unbekannt; nur zu seinem Begräbnis strömten die Massen zusammen. 1889 erschien der „Mastro Don Gesualdo", der zweite Band des Vintizyklus; darauf folgten 1891 „I ricordi del capitano d'Arce". Als letztes größeres Werk erschien 1903 „Dal tuo al mio", ein Drama, das bei seiner Erstaufführung in Mailand ausgepfiffen wurde und 1905 in Romanform in der Nuova Antologia erschien. Ab 1906 verstummte Verga für die Außenwelt; innerlich schon müde geworden, schrieb er noch das erste Kapital der „Duchessa di Leyra", die den dritten Band des Vintizyklus bilden sollte. „... quando avrò messo la parola fine" — beendete Verga ein Interview mit R. Artuffo aus dem Jahre 1911 — „dopo la duchessa di Leyra e L'Onorevole Scipione e anche L'uomo di lusso allora basterà. Avrò esaurito il mio compito...[14]).

Am 28. I. 1920 starb er und liegt in der Allee der berühmten Männer seiner Vaterstadt begraben.

---

[13]) R. Barbiera, G. Verga, nella vita letteraria e mondana di M., Lettura, März 1922.

[14]) Interviste Siciliane in La Tribuna v. Februar 1911.

Ich habe schon im Vorhergehenden erwähnt, daß Verga nur sehr ungern und auch sehr selten von sich sprach. Seine Persönlichkeit, seinen Charakter — kurz sein eigenes Ich können wir nur aus seinen Dichtungen erschließen, und auch da ist uns der Weg durch die strenge Unpersönlichkeit des Dichters sehr erschwert. U. Ojetti hat ihn einmal sehr treffend charakterisiert, wenn er sagte: „Verga, Praga, Rovetta, l'io, io, io, che oggi soddisfatti esponiamo tutto davanti ai lettori era invece la loro esclusiva proprietà custodita da quei tre celibi, anche nei momenti di felicità o di dolore; questo pubblicarci ignudo... li avrebbe disgustati come uno spettacolo di tetra follia..."[15]).

Einer Veröffentlichung von Sabatino Lopez haben wir eine originelle Selbstzeichnung des Dichters zu verdanken: „... senza professione riconosciuto nè domicilio fisso; seriamente incriminato di vagabondaggio, al morale e al fisico... ribelle a tutti le autorità, i dommi, le frasi fatte e le idee riconosciute. Ma monarchico, rispettoso alla legge e agli altri, per rispetto di me. Innamorato del vero che è la bellezza e la giustizia insieme..."[16]).

III. Vergas Jugenddichtung und ihre Beziehungen zur Mailänder scapigliatura.

Vergas erste dichterische Entwicklung ist in der Hauptsache durch zwei Faktoren bestimmt: 1. durch seinen Aufenthalt in Florenz und 2. durch den Einfluß der Mailänder scapigliatura. Da aber die Florenzer Zeit auf seine Dichtung keinen sonderlich nachhaltigen Einfluß ausübt und nur seine allgemeinen literarischen Kenntnisse sowie seine Lebenserfahrungen erweitert, ihn aber nicht an die großen Zeitströmungen heranbringt, stelle ich diesen Abschnitt, der mich im Rahmen meiner Untersuchungen auch nicht weiter interessiert, zurück.

Dagegen ist Vergas Aufenthalt in Mailand von grundlegender Bedeutung für seine spätere Dichtung geworden. Er kam in den Jahren 1873/74 dorthin — also in einer Zeit, in der das geistige und politische Leben der Stadt wogte und brandete. Mailand war immer die modernste Stadt Italiens und ist es auch bis zum heutigen Tage geblieben. Es ist Zentral- und Ausgangspunkt neuer Ideen für das ganze Land. 1860, nach dem Einzug Napoleons und Viktor Emanuels in Mailand, flammten die Wogen der Begeisterung für Frankreich hoch. Die Dankbarkeit für den frz. Befreier war grenzenlos. Frz. Kunst, Literatur, Wissenschaft und Philosophie beherrschten das geistige Leben der Stadt. Aus einer revolutionären, von neuen und fremden Ideen zerrissenen Zeit, war die scapigliatura herausgeboren. Ihr Führer war G. Rovani mit seinem theoretischen Werk „le tre arti". Sein Kunstbegriff lautete: „L'arte è maggiore della scienza; questa

[15]) U. Ojetti, cose viste V, S. 165.
[16]) S. Lopez in L'Italia letteraria v. 31. IV. 1928.

illumina gli intelletti lasciando freddi i cuori; la scienza non consola l' umanità ..."[17]).

Die jungen Künstler der Zeit liefen Sturm gegen die wachsende Bedeutung der Wissenschaft. Positivismus und Idealismus standen sich in zwei Lagern gegenüber. Aus der Überkreuzung und dem Durcheinander der gegensätzlichen Tendenzen entstand eine Produktion, die sterbende Romantik und beginnende Realistik vereinigte. Zwischen 1860 und 1870 lieferten die scapigliati ihre denkwürdigen, künstlerischen Schlachten. Zu ihnen gehörten Künstler wie Tarchetti, Praga, Boito, Camerana Rossi und Pinchetti; C. Arrighi hatte ihren Namen erfunden; ihre Vorbilder waren Heine, Goethe, Auerbach, E. Th. Hoffmann und die französischen zeitgenössischen Dichter. Ihr auserkorener Liebling war Baudelaire mit seinem „fleurs du mal". Sein Einfluß hat am stärksten gewirkt. Doch sind die Mailänder Dichter nie zu seiner Höhe hinaufgekommen. In ihnen war kein metaphysisches Bedürfnis vorhanden, dafür aber Lebensgier, Genußsucht, Zersetzung und Verfall. Nie tauchte Sehnsucht nach Reinheit und Frieden bei ihnen auf. Sie bevorzugten krankhafte Gedankengänge, ein raffiniertes Durcheinander der Sensationen, um so der Eintönigkeit der gesetzmäßigen Ordnung zu entfliehen. Sie liebten das Seltsame, das Grauenerregende und das Abschreckende.

„O nemico lettore, canto la noia,
L'eredità del dubbio e dell' ignoto...
canto litane di martire e d'empio
canto gli amori dei sette peccati...
canto le ebbrezze dei bagni d'azzurro
e l'ideale che annega nel fango..." (Praga)

Sie steigerten die Sucht nach dem Irren und Seltsamen bis zum Unmöglichen. Mit bitterster Ironie zeichneten sie Zuckungen und Verirrungen haltloser Seelen. Der Zweifel, das bohrende Grübeln, Trostlosigkeit und düstere Skepsis breiteten sich um sie aus. Sie schwankten hin und her zwischen Realität und Traumwelt, bis die meisten von ihnen als „vinti" den Kopf sinken ließen und sich selbst von allem Übel erlösten.

Einerseits zeigten die scapigliati eine Übersteigerung des romantischen Individualismus bis zu der Form des Egotismus. Andrerseits aber strebten sie nach einer modernen Dichtung als Ausdruck des Alltags und der Wirklichkeit. Von hier aus lassen sich Linien zum späteren verismo ziehen.

Niemals wieder wie in der Mailänder scapigliatura wurde in der ital. Literatur eine so enge Verbindung der verschiedenen Künste erreicht. Künstler der verschiedenen Gattungen kamen zusammen. Fast alle scapigliati übten gleichzeitig zwei Kunstgattungen aus; Praga war Dichter und Landschaftsmaler; Boito war Maler und Musiker; Camerana war Dichter und Maler.

---

[17]) Zit. nach Cicotti in Rivista d'Italia v. 15. V. 1921.

Ein langes Dasein war der scapigliatura nicht beschieden. Gemäß den fast prophetisch klingenden Worten des jungen Boito:

„Torva è la musa; per L'Italia nostra
corre levando impetuosi gridi
una pallida giostra
di poeti suicidi.
alzan le pugna e mostran a trofeo
dell'Arte loro un verme ed un aborto
e giocan al paleo
con le teste da morto,"[18])

endeten die meisten Dichter vorzeitig. Pinchetti und Camerana verübten Selbstmord. Tarchetti starb mit 28 Jahren an Schwindsucht. Praga war mit 36 Jahren vom Alkohol verzehrt. Sie alle geben ein grauenhaftes Zeugnis von der Wahrheit der Verse Boitos. Andere, wie Dossi und Arrighi, überwanden die scapigliatura und entwickelten sich zu ausgesprochen naturalistischen Schriftstellern. Arrighi blieb aber mit Romanen wie „Nana a Milano", „Il venter die Milano" und „La canaglia felice" völlig in der Nachahmung Zolas stecken.

Der historische Wert der scapigliatura ist weit größer als ihr literarischer Wert. Letzten Endes hat sie doch nur Bruchstücke und Versuche gezeitigt. Ihr größter Verdienst liegt darin, der nachfolgenden Generation neue Ideen und Anregungen vermittelt zu haben[19]).

Die Bedeutung der Mailänder scapigliatura ist duch zwei Momente zu begründen: 1. Ihrem revolutionären Kampf gegen Tradition und Romantik und ihrem aufrichtigen Streben nach einer wirklichkeitsnahen Dichtung hat Verga die erste Hinführung zum verismo zu verdanken. 2. Mit ihrer Weltverneinung und ihrem düsteren Pessimismus kommt sie einer in der Seele des jungen Dichters schon vorhandenen Grundstimmung entgegen und bringt diese zum Ausschwingen.

Alle Gestalten seiner Jugendromane sind seltsame und unechte Typen. Sie sind keine Menschen, sondern sind Nervenbündel, die haltlos hin und her schwanken. Von ihrem ersten Auftreten an richtet sich hinter ihnen schon der Schatten des Todes auf. Im Laufe der Erzählung wird er größer, dunkler und drohender, bis er schließlich übermächtig geworden — alles zudeckt und Trostlosigkeit und irre Verzweiflung zurückläßt.

Haltlos müde, manchmal vergeblich dagegen ankämpfend, schwimmen seine Menschen im Strome ihres Verderbens dahin. Mit ihnen beginnt die Serie der „vinti", die sich wie ein roter Faden durch alle Dichtungen Vergas hindurchzieht. Fast alle sterben sie durch Selbstmord oder an Schwindsucht. Diese Todesart aber ist verbunden mit einer aristokratischen Skepsis — ein eiserner Bestandteil der Romantik Wir sehen, daß der Dichter hier auf alten Wegen geht.

---

[18]) Zit. nach A. Galletti, Il Novecento, S. 46.

[19]) Die Ausführungen über die scapigliatura sind teilweise einem Artikel von Cicotti in der Rivista d'Italia 1921, 24 und 25 gefolgt.

Die Grundstimmung der gesamten Jugenddichtung Vergas ist subjektivistisch. Bezeichnend dafür ist die Form der Icherzählung der „Eva". Alle Jugendromane sind stark autobiographisch. Wir können leider nicht feststellen, wie weit sich dies erstreckt, daß es aber der Fall ist, geht aus den allgemeinen Angaben hervor, die wir über die Florenzer und Mailänder Zeit Vergas besitzen.

Verga hatte zu den scapigliati sehr enge Beziehungen. Er besuchte ständig die literarischen Cafés Mailands und gehörte zu den Intimen des Salons Maffei, in dem auch Balzac während seines Mailänder Aufenthaltes ein gern gesehener Gast war. Die préface zu „Eva" ist in vielen Zügen ein echtes Scapigliatiprogramm.

Cesareo hat Ähnlichkeiten zwischen einem Gedicht Fontanas und einigen Stellen der préface aufgedeckt. (Vgl. Lettura 1920) Ragonese zeigt enge Beziehungen zwischen „Eva" und einem Gedicht Pragas auf (vgl. seine Studie G. V., Rom 1934). Verga war mit Boito und Camerana sehr befreundet.

Die Romane „Eva" und „Tigre reale" weisen viele romantische Elemente auf; andererseits offenbart sich in ihnen ein vorherrschender Pessimismus. Beides ist dem Einfluß der scapigliati zuzuschreiben. Die préface der „Eva" enthält einige Ausführungen über Kunst im allgemeinen, Betrachtungen über die Rolle der Moral in der Kunst und einige spöttische Seitenbemerkungen über das Publikum. Verga vertritt hier eine romantische Moral, die das Recht des Individuums gegenüber der Gesellschaft betont, das Recht der Leidenschaft gegenüber Vernunft, Sitte und Gesetz. Die Kunst soll Seiten der Existenz aufdecken, an denen man bisher vorbeigegangen ist. Sie soll Schmerzen zeigen, die bisher von der Lüge gesellschaftlicher Konvention zugedeckt waren.

„... voi. che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa...

voi che fate schrichiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare e gemono dolori sconosciute che l'arte reaccoglie e vi getta in faccia...."[20]).

Sehr auffallend ist die Ähnlichkeit der préface mit dem Beginn des Père Goriot: „... vous qui tenez ce livre d'une main blanche après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dinerez avec appétit..."[21])). Die Gemeinsamkeit der Idee läßt auf eingehende Beschäftigung Vergas mit Balzac schließen. (Vgl. hierzu Kap. C b: Vergas Beziehungen zu Balzac.)

Der Protagonist von „Eva" ist Enrico, ein armer Maler, der an Schwindsucht leidet und von sich selbst bekennt: „... se tu sapessi come mi sento spreggevole e vile, come mi disprezzo!..."[22]). Er ist ein hohler, leerer Phantast ohne jegliche, innere Substanz. Die Welt- und Lebensverzweiflung der scapigliatura und ihr Pessimismus spre-

[20]) Eva, préf.
[21]) Balzac, le père Goriot, p. 2.
[22]) Eva, p. 17.

chen aus seinen Worten, die er in seinen letzten Lebensstunden an seinen Freund richtet. Noch im Sterben verflucht er sein Schicksal. Sein letzter Atemzug verrät verzweifelte Auflehnung und bitteren Hohn (s. „Eva" p. 30). Hinter diesen romantischen Deklamationen verbergen sich die Enttäuschungen der Mailänder Dichterjugend. Enrico wehrt sich gegen soziale Ungerechtigkeiten, vor denen man noch den Hut ziehen muß. Es ist ihm nicht möglich, im Leben eine Wahrheit zu finden; selbst sein höchstes Ideal, die Kunst, ist zerbrochen. Ein Verlust, den auch die anderen Mailänder Dichter besangen:

„Carmi! poemi! liriche! battute!
Drammi! odi! canzoni!
Vanità! Vanità! glorie sognate!
Perdute illusioni!

(A. Boito, il libro dei versi, Torino 1902, p. 65)

Die ganze Lebensmüdigkeit der Epoche ist die Grundstimmung des Romans. Der Stil ist manchmal von einer gradezu realistisch zu nennenden Einfachheit und Klarheit; manchmal dagegen ist er hohl, unwahr und rhetorisch.

Auch in dem andern Mailänder Roman, in „Tigre reale". sind die Menschen schwach, haltlos, krank und zermürbt, also Typen, die die scapigliati mit Vorliebe wählten. Giorgio, der Hauptheld, bekennt wie Enrico: „... sono uno stupido, che mentre voi gli ridete in faccia, vi ama come un pazzo..." (p. 72). Nata, seine Gegenspielerin, ist die unwahrste Gestalt, die Verga je gezeichnet hat: „... una donna bizarra, tutta nervi, tutta a faccetti!" Der Typ der fatalen, verhängnisvollen Frau, wie ihn jene Zeit liebte! „Cotesta donna aveva tutte le avidità tutti i capricci, tutte le sazietà, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia... era boema, cosacca e parigina..." (s. p. 11). Eine Gestalt, die in keiner Hinsicht der Realität entspricht; sie ist eher ein wahres Museum von romantischen Verzerrtheiten; ihre Ziellosigkeit und Weltverneinung kann man als Auswirkungen des Scapigliaturageistes auffassen.

Verga, der später seine Menschen unter dem Druck der Elemente, der Natur und des Schicksals zeigt, spannt sie hier in das Joch der Leidenschaften hinein. Seine romantische Neigung äußert sich in seiner Vorliebe für das Groteske und für das Schauerliche. Nata ist am Ende des Romans nur noch ein Skelett, dem schon Leichengeruch anhaftet. Trotzdem ist Giorgio immer noch von ihr verfolgt und kann sich ihrem Einfluß nicht entziehen.

Wir können über einen gewissen Realismus, der in den Jugendromanen Vergas öfters durchdringt, nicht hinweggehen — dürfen uns aber über dessen wahre Bedeutung nicht täuschen. Es handelt sich hier um einen romantischen Realismus, um einen „Effektrealismus", der voll von Unwahrscheinlichkeiten ist. Der Dichter spielt mit unheimlichen Effekten. Bezeichnend dafür ist eine Szene aus „tigre reale", die eine Liebesnacht Giorgios mit der bereits halbtoten Nata schildert (vgl. p. 156).

Dieser Realismus will nur blenden und erinnert uns an „le roi s'amuse", wo Triboulet bei Blitzen und Theaterdonner seine sterbende Tochter aus dem Sack zieht. Diese Situationen mit ihrer Vorliebe für Grelles und Schauerliches sind unecht und unwahr. Das Gleiche gilt für die Wahnsinnsszene aus der „Storia di una capinera"; Verga bringt hier die grauenhafte Zeichnung einer unschuldig zur Tobsuchtszelle Verurteilten (s. p. 144). Die Beschreibung wirkt sehr grauenerregend — ein Effekt, der noch dadurch vergrößert wird, daß er mitten in eine rührselige und sentimentale Geschichte hineingestellt ist. Die Zergliederung und minutiöse Beobachtung, die psychologische und physiologische Analyse eines derartigen Geschehens, fehlen noch vollkommen. Dem Dichter bedeuten die zu erzielenden Effekte mehr als die eigentliche Darstellung. Hinter diesem Effektrealismus verbirgt sich nur eine weitere Scapigliaturaform Vergas.

„Eros" ist sowohl der bedeutendste als auch der Abschlußroman der Jugenddichtung Vergas. Er ist der letzte Bekenntnisroman und zugleich der Beginn seines entpersönlichten Schaffens. Er ist 1875 vollendet worden, während „Nedda", die erste veristische Skizze Vergas, schon ein Jahr früher veröffentlicht wurde.

Die Gestalt des marchese Alberti aus „Eros" weist gewisse Ähnlichkeiten mit dem Dichter selbst auf; beide sind in Abgeschlossenheit und Weltfernheit erzogen worden; beide treten — ohne einen realen Boden unter sich zu haben — ins Leben hinein; beide sehen sich vor Probleme gestellt, die sie nicht meistern können und aus denen heraus sie sich in die Welt des Materialismus und der Skepsis flüchten: „... lei non è materialista?...", fragt der marchese erstaunt den alten Hausarzt seiner Familie.

Der marchese lebt das Leben der scapigliati: „... il marchese aveva ricominciato di fare la vita di prima, abusando di tutto, esagerando il male che cercava egli medesimo, bestemmiando il bene che non poteva raggiungere per fiacchezza di carattere, incallandosi in uno scettizismo di parata... a 28 anni trovavasi isolato, stanco, senza scopo..."[23]).

Wie alle scapigliati geht der marchese an seinen eigenen Spannungen zu Grunde. Er beginnt als Romantiker und als wirklichkeitsfremder Phantast, der blind an Welt und Leben glaubt. Vor Schwierigkeiten gestellt, die er nicht zu meistern vermag, sinkt er von Enttäuschung zu Enttäuschung. Seine Skepsis verdichtet sich; schließlich endet er in stärkstem Materialismus. Die Liebe zu einer reinen Frau, Adele, rettet ihn nur zeitweise vom Verderben. Er fällt in seine frühere Schwachheit und Zerrissenheit zurück und endet durch Selbstmord.

„Eros" ist einerseits Ausdruck der Krisenstimmung, die für jene Zeit so charakteristisch war, jener drückenden Stimmung der Lebensverneinung, der fast alle jungen Dichter unterlagen, die aber Verga schon überwunden hat, wenn er den marchese sagen läßt: „... ho

[23]) Eros, p. 166.

letto chiaro nella natura umana come in uno specchio; la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi; avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore... tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni e nel ridurle alle proporzioni naturali..."[24]).

Diese Erkenntnis ist für Verga gleichzeitig eine künstlerische Erkenntnis; erstmalig versucht er sich hier in der psychologischen Analyse. Der marchese beginnt zu analysieren, zu zergliedern; er studiert die Ursprünge der Leidenschaften und ihre Entwicklung. „... sentiva il bisogno di apprendere come si sviluppassero le passioni in mezzo a tanto candore, quale forma assumessero e quanta importanza ci avessero..."[25]). Er beobachtet genau seine eigene Entwicklung. Nach seiner Heirat mit Adele scheint seine alte Skepsis verschwunden zu sein; er fühlt sich ausgeglichen und ruhig. Mit der gleichen Genauigkeit und mit dem gleichen Interesse studiert er auch das Wiederauftauchen seines früheren Zustandes. Ganz moderne Worte des frz. Realismus tauchen zum ersten Male bei Verga auf: „... il suo fatale spirito d'analisi lo spingeva a fatali deduzioni..."[26]). Er betreibt psychologische und schon physiologische Studien. Sein Gegenspieler, der Arzt Gemmati, ist schon aus einer ganz neuen Substanz geformt; gegenüber der Haltlosigkeit des marchese zeigt er starkes, sittliches Pflichtbewußtsein. Er rechnet mit der Realität und bekämpft seine Leidenschaften.

Die Novelle „Nedda" ist schon ein Jahr vor „Eros" erschienen; sie bedeutet einen entscheidenden Wendepunkt in der dichterischen Entwicklung G. Vergas. Mitten in der Zeit der Jugendromane entstanden, steht sie in offenem Kontrast zu diesen. Von frz. Einfluß ist in der „Nedda" noch nichts zu spüren; dagegen sind die Forderungen der scapigliati, Loslösung vom Traditionellen und Wirklichkeitsnähe der Dichtung, hier von Verga restlos erfüllt. Loslösung vom Traditionellen geschieht durch die Wahl eines der Dichtung bisher unbekannten Gebiets, nämlich des regionalistischen. Wirklichkeitsnähe bringt die Wahl des primitiven Menschen, das genaue Studium seiner Existenz, seines Daseinskampfes und seines Gefühlslebens. „Nedda" ist der Ausgangspunkt der neuen künstlerischen Welt Vergas. Sie ist Überleitung zu einer neuen Orientierung. Die Einführung zur Novelle ist beachtenswert, weil sie zeigt, daß Verga, der im Begriffe ist neue Wege zu gehen, doch noch die Notwendigkeit empfindet, sich in irgendeiner Form an die alten zu halten. Er steigt nicht sofort — wie später in allen seinen Novellen — in medias res, sondern erklärt, wie er, der Schriftsteller der mondänen Welt, zur Wahl des bäuerlichen Lebenskreises kommt. Er rechtfertigt sich und bereitet seine Leser auf die neue Welt und auf die neuen Personen vor. Er selbst zeichnet sich als den gleichen Verga, der im Sessel am lodernden Ka-

[24]) id. p. 180.
[25]) Eros, p. 189.
[26]) id. p. 196.

minfeuer sitzt und sich alten Erinnerungen hingibt. „... mi innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto... col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi, vedete l'altra parte di voi andare lontano, percorrere vertiginose distanze..."[27]). Die restlose Hingabe an die zu erzählenden Dinge, das spurlose Verschwinden hinter dem Kunstwerk fehlt hier noch. Seine vollständige Objektivität erreicht der Dichter erst später zusammen mit jener unvergleichlichen Fähigkeit, mit zwei Sätzen einen ganzen Menschen vor uns erstehen zu lassen. Aus der Flamme seines Kaminfeuers leuchtet ihm eine andere Feuersglut entgegen, eine gigantische Flamme, die in dem Herd eines großen Gutes von Pino in Sizilien loderte. Im Schein dieser Glut richtet sich Nedda vor uns auf, ein armes Bauernmädchen, das von weither gekommen ist, um bei der Olivenernte etwas zu verdienen. Ihre Mutter ist krank, und Nedda kehrt nach Haus zurück, um ihr beizustehen. Die Mutter stirbt, und das Mädchen bleibt allein zurück. In einem kurzen Liebesidyll mit Janu wird sie die Seine. Janu aber kommt durch einen Unfall ums Leben, und Nedda bleibt mit einem Kinde zurück, das aus Nahrungsmangel stirbt.

Das Ganze ist eine einfache Geschichte, mehr eine Skizze, die aber schon die gesamte Welt der Novelle Rusticane und der Malavoglia enthält. Nedda ist eine „vinta", die sich wie alle ihre Leidensgenossen, durch stumme Ergebung in ein grausames Schicksal auszeichnet. Ihre Inferiorität ist ihr bewußt; mit einem hilflosen Lächeln ergibt sie sich drein. Die Anerkennung ihres unglücklichen Zustandes birgt fast etwas Heroisches in sich. „... la domenica, allorchè le fanciulle ... ridevano di lei, e i giovanotti dicevano facezie grossolane ella si stringeva nella sua mantellina tutta lacera... chinando gli occhi... senza che un pensiero amaro venisse a turbare la serenità della sua preghiera, oppure diceva a se stessa... son così povera..."[28]).

Ich möchte an dieser Stelle einen kurzen Überblick über die weitere Entwicklung Vergas von seiner Übergangsnovelle bis zu seinem späteren Gesamtwerk geben.

Die in „Nedda" begonnene, neue Orientierung des Dichters setzt sich in folgenden Novellensammlungen fort:

1880 erschien Vita dei campi, 1883 die Novelle rusticane, 1883 Per le vie, 1887 Vagabondaggio und 1894 Don Candeloro e Ci; die Erzählungen der Sammlung „I ricordi del Capitano d'Arce" sind keine Bauernnovellen und gehören nach Thematik und Sprache in die „erste Methode" des Dichters hinein. „Nedda" wurde zusammen mit den Erzählungen „Primavera e altri racconti" veröffentlicht. Die kurzen Novellen des Bandes sind im alten Stil des Dichters gehalten. Nur „Primavera" ist eine Vorausnahme von „Per le vie". Der düstere Pessimismus des Dichters erscheint hier zum ersten Mal. Erst in Vita dei Campi sehen wir die Gefährten der Nedda wieder. Die durchgreifende Wendung Vergas von seiner Jugenddichtung zum Realismus ist eine

[27]) Nedda, in Nedda ed altre novelle, p. 3.
[28]) a. a. O. p. 27.

Folgeerscheinung einer inneren Entwicklung des Dichters, die durch äußere Einwirkungen noch gefördert wurde. Er äußerte sich selbst einmal über seine Wandlung wie folgt:

„...un giorno, non so come, mi capita fra mano una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico, in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate del suo veliero. Da marinaio; senza una frase più del necessario; breve. Mi colpì, lo rilessi; era ciò che io cercavo senza rendermene conto distintamente. Alle volte si sa, basta un segno, un punto. Fu un fascio di luce!"[29])

In Vita dei campi ist die dichterische Unpersönlichkeit streng durchgeführt. Die Motive sind den untersten, sozialen Schichten entnommen. Beachtenswert ist die stilistische Entwicklung des Dichters; der erlebte Autorenbericht und die dialektale Färbung der Sprache werden vervollständigt. Die Form der Darstellung wird nüchtern und einfach. Der Dichter drängt seine Erzählung auf ein paar Seiten zusammen. Die Cavelleria rusticana ist 10 Seiten lang und die Lupa, eine der besten Novellen Vergas, umfaßt nur acht Seiten. Das Lokalkolorit wird verstärkt; den heimischen Sitten und Gebräuchen wird große Aufmerksamkeit zugewendet. Jeglicher Rest von Romantik ist geschwunden; im Vordergrund steht der primitive Mensch.

Die Novelle rusticane unterscheiden sich durch ihren starken Pessimismus und durch einen gewissen Fatalismus des Dichters schon sehr stark von den Vita dei campi. Die Auffassung der vinti tritt in den Vordergrund. Die Naturgewalt, die Hartherzigkeit der Reichen, das Elend der Ausgestoßenen und der beherrschende Materialismus sind die Hauptthemen der Novellen. Der Zusammenhang zwischen den Novellen und den Romanen ist sehr eng. Fast alle Erzählungen sind Teilstücke eines der großen Werke Vergas. Die Menschen der Novellen kehren in den Romanen wieder. Selbst der Esel aus der Erzählung „Storia dell' asino di San Giuseppe" erscheint in dem Esel Alfios aus den Mal. wieder. Einige der Novellen haben geschichtlichen Hintergrund; so berichtet Libertà eine Bauernrevolte vom Jahre 1860.

In Per le vie tritt das soziale Interesse des Dichters sehr deutlich hervor. Den Hintergrund dieser Erzählungen bildet die Großstadt Mailand. Die auftretenden Menschen gehören den untersten Klassen an. Sie sind alle vinti. Die fatalistische Weltschau Vergas dominiert.

In der Sammlung Vagabondaggio vermischen sich Großstadtmotive mit Ausschnitten aus dem bäuerlichen Leben. Wieder steht die Gestalt des halb verhungerten umile im Vordergrund. Trotz des beherrschenden Fatalismus werden die menschlichen Werte vom Dichter nicht geleugnet. Die Sprache ist kurz und nüchtern; sie ist die notwendige Ausdrucksform einer rauhen, primitiven Welt.

Don Candoloro e Ci ist ein Band komischer Novellen, die manchmal ein echtes, aber weit öfters ein trauriges Lachen auslösen. Die

[29]) Zit. nach L. Russo, op. cit. p. 64.

Motive stammen aus der Gauklerwelt und aus dem niedrigen Klerus. Die umherziehenden Komödianten werden zu Schauspielern ihrer eigenen Dramen gemacht. Das Bajazzothema ist hier in die unterste Schicht der Schauspieler verpflanzt. Auch hier sieht der Dichter ein hartes und unergründliches Schicksal, das auf dem Dasein der armen Gaukler lastet. Die komischen Momente bewirken ein stärkeres Hervortreten des Traurigen. Hinter dem Lachen verbirgt sich Grauen. Materielle Notwendigkeiten zwingen die Menschen ins Niedrige und Schmutzige hinab. Die Tretmühle des Alltags hält sie gefangen.

Da ich die Romanwerke Vergas in den folgenden Kapiteln dauernd berücksichtige, habe ich sie bei dieser Zusammenstellung fortgelassen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Jugenddichtung Vergas in ihrer romantischen Zerrissenheit und Unklarheit mehr einer Skizze und einem flüchtigen Entwurf gleicht als einem vollendeten Bild. Die Romane bedeuten ein langsames Reiferwerden Vergas, einen Heilungsprozeß des Künstlers. Nach und nach befreit er sich von seinen Träumen, bzw. er objektiviert diese. Für seine künstlerische Formung sind die Schlußworte von „Eros" bedeutend. (Vgl. p. 20 meiner Arbeit). Im Keime sind die „morituri" der späteren Werke in der Jugenddichtung schon vorhanden. Nur wandeln sich die schwindsüchtigen Aristokraten zu Helden des Schmerzes und des Elends, die durch Sonnenglut und durch Malaria zerstört werden.

Eva, Eros und Tigre reale sind in Übergangszeiten entstanden. Sie sind wie jedes künstlerische Werk in gewissem Maße zeitbedingt. Romantik und beginnende Realistik vermischen sich in ihnen. Sehr nachhaltig ist der Einfluß der scapigliatura; weiterhin sind sie als eine Art „confessions d'un enfant du siècle" zu werten. Von frz. Einfluß ist noch nicht viel vorhanden. In „Una preccatrice" ist der Name von Eugène Sue erwähnt; Feuillet und Sue bildeten einen Bestandteil der Lektüre des jungen Verga. So sagt einer der Freunde Brusios: „Come ti hanno guastato i romanzi di Sue... tu, accanito avversario dell'esagerazione della scuola francese, e che ora mi copii si bravamente „L'uomo stufo a vent' un anno", lo Scipione di „Martinò il trovatello..."[30]).

Sue besaß ein begeistertes internationales Publikum; seine Romane wirkten sehr stark auf die zeitgenössische Dichtung. Ich führe Th. G. Bergin an, der zu dieser Frage bemerkt: „Sue is not improbably responsible for the strident note of passion of Verga's work, the young man was undoubtedly much impressed by the "sept péchés capitaux". The moralizing supported by the tragedy of the protagonist is common in Sue and from him he may have got the tendency toward a somewhat exaggerated situation (cf. les mystères de Paris). He may even be the eventual source of the "donna corruttrice"..."[31]).

Es ist weiterhin als sicher anzunehmen, daß Verga schon sehr früh Zola und Balzac kannte. Zolas Romane sind sofort nach ihrem Er-

---

[30]) Una peccatrice, p. 112.
[31]) Th. G. Bergin, G. Verga, New Haven, Yale University Press, 1931 p. 35.

scheinen ins Italienische übersetzt worden; Balzac war den Mailändern dank der Gräfin Maffei genügend bekannt.

Die ersten Anzeichen eines beginnenden Realismus bei Verga sind dem Wirklichkeitsstreben der scapigliati zu verdanken; die Aufrollung der sozialen Frage als wirksames Gebiet für die Dichtung ging von ihnen aus; sie wandten sich der Poesie der Enterbten und Unterdrückten zu. Dabei richteten sie sich allerdings nach frz. Vorbildern. Und wenn R. Barbiera schreibt, daß Verga mit L.Gualdo — „il più parigino della società milanese" — befreundet war, so ist es unmöglich, daß Verga einer Beeinflussung von dieser Seite her nicht unterlegen wäre. Der Verdienst der scapigliatura für Verga liegt also in ihrer Vermittlerrolle.

Im Gesamtschaffen Vergas steht seine Jugenddichtung an letzter Stelle. Sie hat keine originellen Werte in sich. Erst wenn die russischen Fürstinnen den sizilianischen Bauernmädchen weichen, erhält seine Kunst ihre starke, in dem Heimatboden verwurzelte Kraft.

IV. Luigi Capuana und seine Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Vergas.

Den entscheidensten literarischen Einfluß auf Verga und zugleich eine direkte Hinführung zum frz. Realismus bewirkte L. Capuana.

B. Groce stellt an den Beginn seiner Capuana-Besprechung folgende Sätze: „Al nome del Verga è stato unito assai spesso quello di L. Capuana, tanto spesso che ormai i due nomi possono considerarsi quasi indissociabili..."[32]).

Capuana lebte von 1839—1915, also in einer politisch stark bewegten Zeit. Er nahm lebhaften Anteil an der politischen Entwicklung seines Vaterlandes; einige Zeit war er Bürgermeister von Mineo und dann Professor für Stilkunde an der Universität Catania. Zu Beginn seines literarischen Lebens war er Romantiker; seine nächste Stufe war der Naturalismus; 1879 veröffentlichte er „Giacinta", den ersten ital. Roman, der auf rein naturalistischem Boden gewachsen war. Er lebte als Kritiker in Florenz und in Mailand und wurde zum Verkünder der Lehren Zolas. Seine letzte Epoche war Rom, wo er für eine rein formale Kunst kämpfte.

Sein ganzes Leben hindurch verband ihn eine enge Freundschaft mit Verga. Weil dieser Faktor in Vergas Lebens eine nicht unbedeutende Rolle spielt, möchte ich Capuana an dieser Stelle eine etwas ausführlichere Betrachtung widmen.

Grundlegend für Capuanas Dichtung ist seine betont naturalistische Haltung. In allen seinen Romanen tritt ein starkes naturwissenschaftliches Interesse — das Kennzeichen des Zolaschülers hervor. Alle seine Novellen sind Studien von interessanten „Fällen", besonders von außergewöhnlichen Fällen der Erotik, die in all ihren Erschei-

[32]) B. Groce, Letteratura della nuova Italia, III, p. 5.

nungsformen analysiert wird. Er untersucht mit Vorliebe Dinge, die irgendwie außergewöhnlich und seltsam sind. Die innere Bedeutung dieser Seltsamkeiten versucht er zu analysieren. Und tatsächlich erreicht er seine Höhe in dem Studium der Eigenarten und Besonderheiten des Individuums; manchmal dringt er bis in eine Seele hinein und setzt die Einzelergebnisse einer Analyse zur Synthese einer Figur zusammen.

Hérédité, milieu und moment sind die Motoren, die das Lebensrad seiner Menschen antreiben. Diese Menschheit ist aber nicht so grauenvoll zu Boden gedrückt wie das Geschlecht der A. Fouque. Der strenge konsequente Determinismus Zolas fehlt bei Capuana.

Sein Roman „Giacinta" kann als Manifest des ital. Naturalismus gelten. Giacinta ist außerehelich geboren und hat von ihrer sittlich haltlosen Mutter keine Erziehung erhalten; als unwissendes Kind ist sie vergewaltigt worden und der Verachtung der Gesellschaft preisgegeben. Ohne jeden moralischen Halt, fällt sie von Fehler zu Fehler; sie verstrickt sich immer dichter in Schuld, bis sie sich schließlich aus Verzweiflung das Leben nimmt. Die anderen Menschen des Romans bilden die typisch naturalistische Umwelt: Frauen, die sich verkaufen, verrohte Männer, gemeine Verführer. Episoden von Korruption und Gemeinheiten lösen sich ab. Der Abgrund einer Gesellschaft in ihrem hemmungslosen Materialismus tut sich vor uns auf. Capuana hat hier einen moralischen Fall in einen soziolgischen Rahmen gespannt, um auf diese Weise determinierte, psychologische Gegenwirkungen zu erhalten und die Beziehungen zwischen Psychologie und Physiologie, zwischen Individuum und Umwelt aufzudecken. Giacinta, die Protagonistin, ist der Fall der vom Dr. Fallini zergliedert wird: „... il Fallini studiava la Giacinta con la fredda curiosità di uno scienziato che si trovi sotto gli occhi „un bel caso"... gli interessava pel suo libro Fisiologia e patologia delle passioni a cui lavorava da due anni..."[33]).

Der stärkste Roman Capuanas ist „il marchese di Roccaverdine" vom Jahre 1901. Das Argument dieses Romans ist die Analyse der Folgen eines Verbrechens im inneren und äußeren Leben der Verbrecher. Nach Zola ist die Vivisection des Einzelwesens mit naturwissenschaftlicher Genauigkeit durchgeführt. Wie in der Thérèse Raquin, verlieren Körper, Nerven und Kopf des marchesen ihre Widerstandskraft unter dem Druck des auf ihnen lastenden Verbrechens. Es treten Störungen im Organismus des Täters ein, bis sich nach und nach in seinen Kopf der „Nagel des Irrsinns" hineinbohrt. Die Analyse des Dichters ist psychologisch-physiologisch bedingt und streng durchgeführt.

Capuanas größte Bedeutung liegt nicht in seiner Dichtung sondern in seinen kritischen Werken; durch seine kritische Tätigkeit ist er Wegweiser und Bahnbrecher seines Freundes geworden.

Als Kritiker kommt Capuana von De Sanctis her; erster Ausdruck seiner Ästhetik sind die kritischen Aufsätze „il teatro italiano con-

[33]) Zit. nach Groce, op. cit.

temporaneo". Von De Sanctis leitet er die Bedeutung der Form für das Kunstwerk her:

„... e quando dico forma non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di più elevato; la concezione, tutto l'organismo dell' opera d'arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente delle personalità che lo creò..."[34]).

Für ihn hat die Kunst weder moralische noch soziale noch philosophische Funktionen; ihre erste und oberste Pflicht besteht darin, Kunst und Schönheit zu sein. (s. Studi sulla lett. contemp., Catania 1882, p. 132).

Höchstes Ziel der Kunst ist höchste Vollendung der Form. Als Produkt ihrer Zeit muß sich aber auch die Kunst den Forderungen des Zeitgeistes unterwerfen, „... a tutte le esigenze del metodo positivo... del metodo analitico odierno..." Die Einwirkung des Positivismus auf das Kunstwerk hat die „perfetta impersonalità" zu Folge; der schöpferische Dichter muß in seinem Werk Zuschauer sein; es muß entpersönlicht werden. (s. Näheres Stud. sulla lett. contemp. p. 280).

Ich verweise in diesem Zusammenhang auch auf die préface zur 3. Ausgabe der „Giacinta", in der Capuana seine Bemühungen um die Unpersönlichkeit im Kunstwerk auseinandersetzt, ein Bemühen, das aber gegen die ital. Tradition einer didaktischen Kunst ging. Zusammengefaßt lautet Capuanas Kunstformel:

„... un opera d'arte, novella o romanzo è perfetto quando l' affinità e la coesione di ogni sua parte divien cosi completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è cosi evidente, il suo modo e la sua ragion d'essere cosi necessarie che la mano dell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria di un avvenimento reale..."[35]).

Die Grundlage für jedes künstlerische Gestalten ist „partire dei documenti umani per ricostruire il processo psicologico che è accaduto...". Die „imagination" als Ausgangspunkt des Schaffens wird abgelehnt; an ihre Stelle tritt prinzipielle Gleichberechtigung aller Gegenstände vor der Hand des Künstlers. Immer tiefer gerät Capuana in Zolas Ideen und Worte hinein. Die Menschenzeichnung des modernen Romans muß umfassend sein, d. h. der Mensch in seiner Totalität, Geist und Bestie, müssen dargestellt werden. Psychologie und Physiologie sind die Grundlagen des Romans. In letzter Konsequenz erscheint ihm der Roman der Zukunft als ein „semplice studio biografico, fatto su documenti intimissimi..."[36]).

Um den ital., modernen Roman zu entwickeln, soll der ital. Dichter die Kunstmittel der anderen europäischen Literaturen benutzen, aber auf ital. Grundlage aufbauen; er soll den Roman in echt ital. Formen umgießen, Den Sätzen Taines folgend

---

[34]) L. Capuana, Studi sulla letteratura contemporanea, Catania 1882 p. 132.
[35]) a. a. O. p. 121—23.
[36]) id. p. 114.

sagt auch Capuana, daß alle Menschen den Gesetzen von milieu, hérédité und moment unterworfen sind.

Die Entwicklung zum Naturalismus geht nicht allein von Zola aus, erklärt Capuana, sondern seine Keime liegen viel weiter in der geistesgeschichtlichen Entwicklung Italiens zurück. Einige Novellen des decamerone zeigen Berührungspunkte mit Balzac, Flaubert, ja sogar mit Zola.

Capuana wendet sich dann scharf gegen Zola, wenn er merkt, daß die eindringenden Naturwissenschaften die vollendete Harmonie des Kunstwerkes zerstören. „... un opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera secondo la sua natura d'opera d'arte. Se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia e della patologia ... il guadagno non sarebbe ne grande ne bello ..."[37]). Der allen Italienern innewohnende Sinn für die „Form" verleugnet sich auch bei Capuana nicht. Er wurzelt zu tief in der lateinischen Tradition der Formvergötterung, um der Wissenschaft in dem Kunstwerk Raum gewähren zu können. Diese Stellungnahme aber entfernt sich schon sehr weit von der frz. Theorie: „... aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science ..."[38]).

Der Einfluß der Wissenschaft auf das Kunstwerk darf also nur bis zur Unpersönlichkeit gehen aber nicht weiter. Bei der Weiterführung seiner Gedanken kommt aber Capuana selbst zu der Folgerung, daß Analyse und reine Reflexion immer mehr in den Mittelpunkt des Romans hineinwachsen werden, sodaß die Form verzerrt und disharmonisch werden muß. Schon 1898 kommt er zu der Überzeugung: „... l'œuvre d'art qui prétend usurper les fonctions de la philosophie et de la science n'aboutira à rien ..."[39]).

Wissenschaft zerstört das Kunstwerk! In diesem Punkt trennt sich Capuana von Zola. Er verfährt dabei genau wie sein großer Lehrer, De Sanctis, der in seiner Besprechung des „Assommoir" dem Roman jeden künstlerischen Wert abspricht; der gleiche De Sanctis, der etwas früher Zola bewunderte und der der große Theoretiker naturalistischer Ideen in Italien war. Capuana sieht den Grund für die bestehende Krisis des ital. Romans in der Vermischung von Kunst und Wissenschaft.

Ich möchte abschließend feststellen, daß Capuanas Kunsttheorie von der Forderung der „Form" ausgeht. Ästhetische und positivistische Elemente verbunden, ergeben das Prinzip der Unpersönlichkeit. Auf Zola aufbauend fordert er als Grundlage des Romans menschliche Dokumente und psychologisch-physiologisch bedingte Analyse derselben.

Capuana war Verga nicht nur Freund, sondern auch künstlerischer Berater und Führer. Er war sein Lehrer wie ihn Verga einmal selbst nannte: „... e il Capuana che è il mio maestro anche di

---

37) a. a. O. p. 140.
38) Goncurt, préface zu Germinie Lacerteux.
39) Zit. nach Arrighi, op. cit. p. 550.

fotografia!..."[40]) Capuanas große Leistung liegt darin, daß er Verga aus einem „Sichverlieren" in unklaren Phantastereien herausholte und ihn zur strengen Objektivität hinführte, die Vergas beginnenden Egotismus in reine Selbstentäußerung verwandelte. Für Verga bedeuteten Romantik und scapigliatura verlockende Gefahren, schöne Trugbilder, in denen er sein ganzes Ich ungehindert ausbreiten konnte. Capuanas Forderung der Entpersönlichung drängte ihn aus dem Chaos zur Form und damit zur Vollendung — stand aber in offenem Gegensatz zu dem leidenschaftlich-traurigen Temperament Vergas.

Nach außen kennzeichnet sich Vergas Wendung zum Realismus durch das Erscheinen der „Nedda". Für Capuana waren die ersten realistischen Versuche seines Freundes die künstlerische Verwirklichung seiner Theorien und trieben ihn zu weiterem Vorwärtsschreiten auf der begonnenen Bahn an. Seine Rezension der Nedda ist eine Auseinandersetzung der veristischen Kunstprinzipien, eine Verteidigung derselben gegenüber den vielfachen Angriffen und eine Vorbereitung des Publikums auf die von Grund aus erneuerte Literatur. Gleichzeitig bedeutet diese Rezension für Verga einen Ansporn innerhalb der verständnislosen Stellungnahme zu seinem Schaffen.

Capuana erkennt den großen Wert der Originalität der Novelle, der durch die Unpersönlichkeit noch bedeutender wird; „...ha potuto ottenere davvero che l'opera sua non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germoglió..."[41]). Seine anerkennende Kritik übte auf Verga einen ungemein wohltuenden Einfluß aus; Anerkennung bedeutet für einen Durchschnittsgeist Grund zur Eitelkeit, ist dagegen für eine starke Persönlichkeit ein befreiender Luftzug in einer dumpfen Atmosphäre. Mangelnde Anerkennung kann sich zum Schaden des künstlerischen Schaffens auswirken. Vergas neue Dichtung hatte entweder gar keine Reaktion oder feindliche Ablehnung hervorgerufen. Capuana machte das Publikum auf die neue Methode aufmerksam; er wies immer wieder auf die Werte der neuen Dichtung hin und versuchte, das Publikum auf die neuen Wege zu führen. Er warnte Verga vor der Rückkehr zu der eleganten und oberflächlichen Welt seiner Jugend. Wie recht er darin hatte, beweist die Tatsache, daß Verga auch später eine gewisse Schwäche bei der Darstellung eleganter Milieus und Menschen höherer Gesellschaftsschichten nie überwinden konnte. Er lief dabei immer Gefahr, in den Stil des Salonromans zu verfallen. Capuana machte ihn auf die Gefahr aufmerksam und tadelte seine Rückkehr zum Gesellschaftsroman.

Die neue Romanform Vergas und seine veristische Sprache hatten in Italien eine heftige Polemik entzündet. Capuana stand im Brennpunkt des Streites und entwickelte an den Malavoglia seine Theorien, die ich schon im Vorhergehenden klargelegt habe. Mit unermüdlicher Hartnäckigkeit rang er um die Anerkennung der Malavoglia und verteidigte sie gegen alle Angriffe. Im Sinne Vergas führte er aus, daß die dichterische Sprache nicht eine Frage der Tradition

[40]) S. Lopez in L'Italia letteraria v. 21. IV. 1928.
[41]) a. a. O. p. 125.

und der Akademie sei, sondern eine Auswirkung der dichterischen Veranlagung. Stil und Idee eines Kunstwerks müssen eine feste Einheit bilden (s. Näheres L.C., per l'arte, Catania 1885). Aber die Verteidigung der dialektal gefärbten Sprache Vergas war eine schwere Aufgabe gegenüber einer jahrhundertealten Tradition und stieß auf hartnäckigen Widerstand. Trotzdem ließen sich die beiden Freunde nicht entmutigen; Capuanas künstlerischer Beistand begleitet Verga während seines Schaffens. Ihm berichtet Verga von seinen jeweiligen Fortschritten oder — was häufiger vorkommt — von den zu überwältigenden Schwierigkeiten. „... caro Luigi", schreibt Verga in einem Brief vom 25. II. 1881 an seinen Freund, „per darti un idea del piacere che mi ha fatto quel che mi dici del mio lavoro, ti dirò quel che ho provato durante e dopo le correzioni. Mi pareva che avrei potuto dir meglio e in cento altri modi, non ero più contento di quel che avevo scritto..."[42]). Und am 30. Juli des gleichen Jahres, nach Capuana's Verteidigung gegen den Angriff Boutets in „gli ismi contemp.", schreibt er ihm: „... sappi, vecchio mio, che io provo gli stessi scoramenti e le stesse difficoltà tue. Ogni volta che mi metto al lavoro, la stessa lotta... non riesco a far qualche cosa che a furia di volontà e di perseveranza.. ."[43]).

Das letzte Manuskript der Malavoglia enthält auf einer der ersten Seiten folgende Widmung: „All'illustre „fotografo" L.C. il suo Giovannino...". Ursprünglich wollte Verga den Vintizyklus „la marea" nennen und die Malavoglia sollten „padron'Ntoni" heißen. Auf Capuanas Anraten ändert er aber die Namen: „... mi hai trovato un'ingiuria che si adatti al mio titolo. Che ti sembra de I. Malavoglia?..."[44])

Auch über seine Arbeitsweise unterrichtet er seinen Freund. Von Mailand schreibt er ihm: „Pel padron 'Ntoni penso di andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza, onde dare il tono locale. A lavoro finito però e a te non sembrerà strano cotesto..."[45]).

Ich habe schon bei meiner Darstellung von Capuanas Kunstauffassung hervorgehoben, daß seine Bewunderung für Zola ins Unbegrenzte ging. Der Franzose war für ihn Gott, König und Lehrer. Im Herbst 1894 weilte Zola in Rom, um an Ort und Stelle Studien für seinen Romroman zu machen. Er wurde mit allen Ehren aufgenommen; die Salons der großen Gesellschaft öffneten sich ihm bereitwilligst. Capuana bestätigte sich in dieser Zeit als Führer Zolas. 1894 weilte auch Verga in Rom. Jeden Abend besuchte er seinen Freund in via in Arcione. Die beiden Dichterfreunde sprachen über Kunst, Literatur, insbesondere über die modernen, frz. Schriftsteller. Zu einem dieser Abende erschien auch Zola. Er nannte die beiden Italiener „chers confrères", für sie war er der „maestro". Capuana und Zola sprachen über Theorien und Schulen; Verga dagegen wollte Näheres

[42]) Zit. nach L. Perroni, op. cit. p. 110.
[43]) id. p. 111.
[44]) id. p. 114.
[45]) a. a. O. p. 122.

über die Menschen der großen Romane Zolas erfahren. Der Unterschied zwischen den beiden Theoretikern und dem absolut untheoretischen Verga trat sofort hervor. Bei der folgenden Diskussion über Flaubert blieben Zola und Capuana in der Theorie haften, während Verga in die Personen und in deren Schicksale eindringen wollte. Ihn interessierte die lebendige Schöpfung und nicht die literarische Schule, aus der sie hervorgegangen war. Das abschließende Urteil Zolas über Verga lautete: „... oui, oui, ... je sais ... on m'a bien dit qu'il est un très grand écrivain ... mais il n'a pas de théories bien arrêtées ..."[46]).

Capuana, Verga und Zola arbeiteten auch gemeinsam an der sizilianischen Zeitschrift „il monte di Palermo"; Capuana schrieb eine Kritik über die Brüder Goncourt und über ihr Gavarnibuch; er besaß eine ausgezeichnete Kenntnis der zeitgenössischen frz. Literatur, und es ist als sicher anzunehmen, daß Verga über ihn alle großen frz. Meister kennenlernte.

Zola besaß kein Verständnis für die eigentümliche, dichterische Kraft Vergas; in einem Briefe, der unter Vergas Nachlaß aufgefunden wurde, spricht er über das Drama Cavalleria Rusticana und hält es für die Pariser Bühnen durchaus ungeeignet: „... l'œuvre me paraît trop essentiellement originale, pour qu'elle ne perde pas beaucoup à la transplation ..."[46]) nach seiner Meinung müßte das Drama für die Pariser Bühnen erst zurechtgeschnitten werden; der Stoff, die fremden Namen und der ausgesprochen ital. Geist könnten das frz. Publikum unbefriedigt lassen. Ist das noch der gleiche Zola, der einmal äußerte, daß nicht das Publikum den Autor, sondern der Autor das Publikum bilden soll?

Bevor ich dazu übergehe, Vergas Kunsttheorie — wenn man von einer solchen bei ihm als absolut untheoretischen Menschen überhaupt sprechen darf — und seine Dichtung auf ihren naturalistischen Gehalt hin zu untersuchen, möchte ich zusammenfassend feststellen, daß sein Mailänder Aufenthalt und seine Beziehungen zu Capuana ihn mit den Werken der modernen, frz. Dichtung vertraut gemacht haben. Mailand nahm damals mit blinder Begeisterung frz. Geist und frz. Kultur in sich auf. Ohne dem absoluten Gesetz der bestimmenden Einflüsse von Umgebung huldigen zu wollen, würde ich sagen, daß Verga damals die ersten Schritte zu seinem späteren verismo tat. Denken wir an seine enge Freundschaft mit Gualdo, der mehr Pariser als Mailänder war; denken wir ferner an seine genaue Kenntnis von Balzac durch den Salon der Gräfin Maffei; und denken wir auch an seine engen Beziehungen zur scapigliatura, die viele frz. Elemente aufwies. Von einschneidender Bedeutung in Vergas Entwicklung zum verismo war seine Freundschaft mit Capuana. Aus der Kunsttheorie seines Freundes entwickelte Verga die Faktoren, die seinem dichterischen Wesen entgegenkamen. Für die weitere Entwicklung seiner

[46]) Die Einzelheiten über das Zusammentreffen Vergas, Capuanas und Zolas sind einem Augenzeugenbericht L. D' Ambras entnommen, erschienen in L. Perroni, op. cit. p. 76.

Kunst ist auch die Freundschaft mit De Roberto nicht ohne Bedeutung gewesen. De Robertos Mutter war Sizilianerin; er lebte lange Zeit in Catania und gehörte zu Vergas engsten Freunden. Als Kritiker am Corriere della sera versuchte er die Formen des wissenschaftlichen Romans in Italien einzuführen. Seine Novellen „documenti umani" und „processi verbali" verraten den Einfluß der Franzosen. Treves äußerte sich über die Erzählungen wie folgt: „... non si descrive che quel che vi è di brutto, di marcio, di sensuale nelle società... è possibile che una società sia formata a quel modo?.."[47]) Sein Roman „Illusione" ist eine Nachahmung der „Bovary". Sein bedeutendstes Werk, „I vicerè" zeigt die gleiche Thematik wie die Rougon. De Roberto untersucht durch drei Generationen hindurch die Entwicklung eines spanischen Geschlechts, das nach Sizilien gekommen ist. Der leitende Gedanke der Dichtung ist der gleiche wie bei Zola, nämlich Familiengeschichte vom Standpunkt der Vererbung. Wie bei Zola so werden auch hier Massen gezeigt. Hervorzuheben ist sein scharfer Antiklerikalismus. Dieser treueste Anhänger Zolas war einer der besten Freunde Vergas. Wenn uns auch das biographische Beweismaterial fehlt, so können wir doch als sicher annehmen, daß Verga auch von dieser Seite auf die frz. Literatur hingewiesen worden ist und daß auch in diesem Freundschaftsverhältnis ein gegenseitiger Austausch bestanden hat.

I. Vergas Kunsttheorie und ihr naturalistischer Gehalt.

Wenn ich im folgenden dazu übergehe, Vergas theoretische Äußerungen auf ihren naturalistischen Gehalt hin zu prüfen, muß ich vorausbemerken, daß man auch bei ihm — wie bei dem gesamten Naturalismus — einen Trennungsstrich zwischen Theorie und Praxis ziehen muß. Verga ist nicht Theoretiker, sondern Künstler. Seine wenigen theoretischen Äußerungen sind keine Eigenleistungen, sondern Wiedergabe fremder Ideen.

Die Novelle „L'amante di Gramigna" vom Jahre 1880 enthält eine Vorrede, die an S. Farina gerichtet ist. Ich werde im folgenden eine Analyse dieser wichtigen Äußerung Vergas geben, um dann auf ihren naturalistischen Gehalt näher einzugehen.

Verga nennt seine Novelle eine Skizze, ein „documento", die für das Studium des menschlichen Herzens aufschlußreich ist. Die Erzählung ist keine freie Erfindung; der Dichter hat sie in den Feldern seiner Heimat vorgefunden und unverändert weitergegeben. Der „fatto umano", der sich aus dem „documento umano" ergibt, bewirkt den Eindruck des tatsächlichen Geschehenen. Grundlage der Erzählung muß der „fatto umano" sein, der jede Betätigung der dichterischen Phantasie ausschaltet. Der geheimnisvolle Vorgang, in dessen Rahmen sich die menschlichen Leidenschaften entwickeln, kreuzen, verflechten und sterben, wird noch lange Hauptargument der moder-

[47]) Nuova Antologia, 21. Bd. 1889.

nen Erzählung bleiben. Der Effekt der Katastrophe muß der logischen Entwicklung weichen. Der moderne Dichter erobert psychologische Wahrheiten. „... la scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuove arte, soilupperà talmente e cosi generalmente le risorse dell' immaginazione che nell' avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?..."[48]).

Wir können schon hier das stark psychologische Interesse Vergas beobachten, das jede Beschäftigung mit der Physiologie ausschließt. Er folgt nicht Zola, sondern Flaubert und den Goncourts.

In dem ersten Teil seiner préface baut Verga auf einer der Hauptlinien des frz. Romans auf: Der naturalistische Roman ist Belebung und Ausdeutung von Tatsachen, die durch Beobachtung ermittelt werden. Er ist Bruchstück einer „enquête générale sur la nature et sur l' homme". Das menschliche Innere wird durch psychologisches Studium erschlossen. Die Argumente des Romans sind mit wissenschaftlicher Genauigkeit zu analysieren. Die Leidenschaften, ihre Entwicklung, ihr Wachsen und Reifen in ihrem unterirdischen Gehäuse, sind das Material des modernen Künstlers. „... il semplice fatto umano farà pensare sempre..... il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano.... costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l' argomento di un raconto e che l' analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico..."[49])

Vergleichen wir hierzu eine prägnante Äußerung der Goncourt über den Wert des menschlichen Dokuments: Der Roman ist „... l'amassement d'une collection de documents humains, car seuls disons le bien haut, les documents humains font les bons livres..."[50]).

Übereinstimmend mit den Franzosen will auch Verga menschliche Dokumente zum Gegenstand des Romans machen. Auch ihm sind Erkenntnisse des psychologischen Menschen von oberster Wichtigkeit. Allerdings ist das Wort „document humain" bei Verga in allerweitestem Sinne aufzufassen.

So weit tönt auch Verga im naturalistischen Sprachrohr seiner Zeit. Er faßt Worte wie „document humain", „analyse moderne", „procès verbal" und „fait humain" auf und baut sie zu einer Theorie zusammen. In einem sehr wichtigen Punkte aber rückt er von der Theorie des Experimentalromans ab; das Wort „Physiologie" habe ich nie bei ihm gefunden; für ihn gibt es keine physiologischen Grundlagen der Leidenschaften. Der echte, naturalistische Roman ist aber ohne physiologische Analyse nicht denkbar; die Wissenschaft als aktiver Faktor existiert weder in Vergas Theorie noch in seiner Dichtung. Auch in diesem Punkte folgt er Capuana, bei dem ich eine strenge Ablehnung der Wissenschaft für das Kunstwerk festgestellt habe.

---

[48]) V.d.C. p. 94.
[49]) V.d.C. p. 93.
[50]) Goncourt, préface et manifestes littéraires, p. 56.

In dem folgenden Teil seiner Vorrede bezieht sich Verga auf das zweite Charakteristikum des realistischen Romans, nämlich auf die Neutralität des Dichters in seinem eigenem Werk. Der Höhepunkt des modernen Romans wird dann erreicht sein — sagt Verga — wenn die innere Verwandtschaft aller seiner Einzelteile so vollständig sein wird, daß der künstlerische Schaffensprozeß unsichtbar wird. Ich sehe in dieser Formulierung Vergas einen Niederschlag der Lehren Capuanas. (Vgl. V. d. C. p. 94 und Studi sulla lett. contemp. p. 30, wo wir eine wörtliche Übereinstimmung der beiden Dichter finden.) Wir sehen hier von neuem, welch starken Einfluß Capuana auf die künstlerische Entwicklung seines Freundes gewonnen hatte. Vergas Ideal ist also das einer objektiven Kunst, die ihren zentralen Gegenstand nicht mehr in dem Ich des Dichters sieht. Die Persönlichkeit des Dichters und das dichterische Miterleben des Stoffes schalten aus. Das Kunstwerk muß für sich darstehen; der Künstler muß für die Welt verschwinden. Wie weit Verga die Forderung der Unpersönlichkeit von Capuana übernommen hat, können wir nicht genau bestimmen; Capuanas kritische Studien, in denen er die Entpersönlichung der Kunst fordert, erschienen schon vor Vergas V. d. C. Durch seine strenge Unpersönlichkeit entfernt sich Verga sehr weit von seinen Zeitgenossen; er steht antipodisch dem Ichschmerz eines D'Annunzio gegenüber; in diesem Punkte tritt uns die Abhängigkeit Vergas vom frz. Vorbild am stärksten entgegen. Man kann nicht sagen, daß Verga in sich schon eine gewisse Neigung zur Unpersönlichkeit trug. Seine Jugendromane sind Bekenntnisse. Die vollendete „impassibilité" war eine Frucht von jahrelanger Selbstzucht, Disziplin und Opferbereitschaft. Diese Objektivität umkleidet das gesamte Werk des Dichters; hinter ihr fließt sein wahrer Lebensstrom ungehinderter, rascher und glühender.

In der Novelle „Fantasticcheria" liegen die ersten gedanklichen Keime des Vintizyklus. Ansätze zu zyklischer Verbindung sind in fast allen Novellen enthalten: La roba, I galantuomini, Libertà und Quelli del colera ergeben Mastro Don Gesualdo. Fantasticcheria ergibt die Malavoglia. Eine Phantasterei nennt Verga selbst sein Gedankenspiel, das aber in allerletzter Konsequenz schon allerhärteste Realität ist. Unter dem Druck einer eisernen Notwendigkeit schließen sich die Schwachen und die Enterbten dieser Welt zusammen und klammern sich an den Fleck, auf den sie ihr Schicksal geworfen hat. Löst sich nun einer dieser Schwachen aus der Gruppe der anderen heraus, so wird er von der Welt, „da pesce vorace com' è", verschluckt und vernichtet, und nicht nur er allein, sondern alle seine Angehörigen mit ihm. Aus einer instinktiven Anerkennung dieses Gesetzes heraus verankern sich die Enterbten in den von Generation zu Generation überlieferten Mythen des Heimes und der Familie. In diesen Mythen versinken die unruhigen Gedanken über die Möglichkeit eines besseren und schöneren Daseins. Sie bilden die Grundlage für eine tapfere Ergebung in ein hartes Schicksal. Dieser Welt der Unterdrückten wird die Welt der Reichen und Begünstigten gegen-

übergestellt. Deren Interesse konzentriert sich nur auf eigene Fieber und Leidenschaften; für das Elendsdasein der sozial Entrechteten haben sie kein Verständnis.

Dieser Kampf der Schwachen gegen ein täglich über ihrem Haupt schwebendes Verderben ist ein wertvolles Thema zur künstlerischen Gestaltung. — So weit der Gedankengang der Novelle.

Wieder ersteht vor uns die alte Antithese, Großstadt, Luxuswelt und Elend des Proletariats; auch hier finden wir jene Klassenpolemik, die sich durch das ganze 19. Jahrhdt. hindurchzieht. Die soziale Note tritt bei Verga stärker in den Vordergrund.

Schon seit dem Jahre 1878 liegt der Plan zum Vintizyklus vor. Verga schreibt darüber an S. Paolo, der ihn später in seinem Prozeß gegen Mascagni verteidigte: „... ho in mente un lavoro, .. una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciauolo al ministro ed all' artista e assume tutte le forme dell' ambizione all' avidità del guadagno ... il realismo — io lo intendo cosi come la schietta ed evidente manifestazione dell' osservazione coscienziosa, la sincerità dell'arte in una parola — potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime..."[61]). Als erster ital. Dichter erkennt Verga den Wert und die Unerschöpflichkeit der Aktualität, den die Franzosen schon lange für die Dichtung ausgenützt hatten.

Die Einführung zu dem Vintizyklus, die bedeutendste, theoretische Auseinandersetzung Vergas, stammt aus dem Jahre 1881. Sie ist also um zwei Jahre jünger als ihre Vorläuferin, „Fantasticcheria". Die Vorrede enthält die Grundgedanken des leider unvollendet gebliebenen Zyklus.

Die „Malavoglia" sollen eine sachliche Studie des menschlichen Strebens nach Wohlstand sein. Der Roman soll ferner die Störungen untersuchen, die das Streben nach Besitz in einem armseligen aber friedlichen Dasein verursachen kann. Auch die Auswirkungen dieser Störungen müssen analysiert werden. Die Triebkraft der menschlichen Aktivität, die den Fortschritt erzeugt, ist in dem Roman an ihren innersten Wurzeln gepackt und bloßgelegt. Der mechanische Vorgang, in dessen Rahmen sich der progrès entwickelt, ist in den untersten Schichten einer sozialen Struktur noch unkompliziert. Deshalb kann er vom Dichter mit größerer Genauigkeit untersucht werden. In den Malavoglia handelt es sich vorläufig noch um Befriedigung rein materieller Bedürfnisse. Dieser Kampf um Wohlstand steigert sich zur Gier nach dem Besitz in der Person des Mastro Don Gesualdo. Das Geschehen ist immer noch in den Rahmen der kleinen Provinzstadt gespannt. Dieser erweitert sich zur modernen Weltstadt Palermo, die mit ihrem bewegten Rhythmus die Szene zur „Duchessa di Leyra" bildet, Die Gier des Gesualdo nach der „roba" wird zur ungehemmten Sucht nach raffiniertem Genuß bei seiner Tochter, der duchessa. In ihrer Jagd nach Befriedigung findet sie den uomo di lusso; sie findet ihn außerhalb des Ge-

[61]) Zit. nach Russo, op. cit. p. 288.

setzes; und außerhalb des Gesetzes wird ihr Sohn geboren, der spätere „Onorevole Scipioni" (3. Bd. des Zyklus). Mit ihm erweitert sich die Szene zur Metropolis Rom; die Genußsucht der duchessa wird hemmungsloses Machtstreben des Onorevole. Er wird zum genialen Staatsmann, der sich die Menschheit zu Füßen wirft und sie in seine Gesetze kettet — „lui, nato fuori della legge" —. Moderne Diplomatie und Politik sind die Kulissen des vierten Teiles. Letzter Szenenwechsel ist Florenz, die ital. Kunststadt. Sie bildet den Hintergrund für den „uomo di lusso", für den unbekannten Vater des politischen Machthabers. Ziellos verschleudert er seine künstlerischen Gaben. Er vereinigt in sich alle Süchte, Fieber und Leidenschaften; er fühlt sie in seinem Blute kreisen und zerbricht an ihren Spannungen, die ihn körperlich und seelisch vernichten. Sein Leben ist ein dauernder Untergang.

Wir erkennen aus diesem kurzen Überblick, daß Verga wie Balzac und Zola Verbindungslinien zwischen den einzelnen Romanen schaffen will dadurch, daß er Angehörige gleicher Familien auftreten läßt.

Die Menschen des Zyklus laufen einen mühseligen Weg, um zur Eroberung des progrès zu gelangen. In seiner Totalität gesehen, ist dieser Weg grandios. Sein humanitäres Ergebnis, „la conquista del progresso", deckt alle erbärmlichen und kleinen Interessen zu, die ihn begleiten. „... nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze ... tutte le contradizioni dal cui attrito sviluppasi la luce della verità ..."[52]).

Laster und Schlechtigkeiten, Egoismus und Grausamkeiten werden durch das Ziel des Weges gerechtfertigt; sie gelten als Antriebskraft menschlicher Aktivität. Jedes Mittel, das zum progrès führt, ist gerechtfertigt. Wenn man weiß, wohin der Strom der menschlichen Aktivität gelangt, fragt man nicht, auf welchem Wege er sein Ziel erreicht.

Alle Menschen sind in die „fiumana del progresso" hineingeworfen. Sie treiben in einer alles mitreißenden Strömung dahin. Einzelne werden von der Flut ans Land geworfen — andere lassen die Wogen über sich gehen, um zu einem rascheren Ende zu gelangen. Andere wieder kämpfen verzweifelt gegen den Strom an. In dem allgemeinen Kampf vernichten sich die Menschen gegenseitig; Sieger treten erbarmungslos auf die Schultern der Gestürzten; Peiniger und Gepeinigte wechseln miteinander ab. Auch der Dichter, der Beobachter des Geschehens, wird von der Flut mitgerissen. Er überblickt das Ganze und interessiert sich für die Schwachen und Gestürzten. Er prüft die Zuckungen der Getretenen, die letzten Kämpfe der Sterbenden, die Atemlosigkeit der Rasenden und die Gehetztheit aller. Seine Aufgabe liegt darin, dieses Schauspiel der treibenden Menschheit in sachlicher und klarer Form wiederzugeben. Diese Wiedergabe darf auch nicht den leisesten Reflex der dichterischen Anteilnahme am Stoff enthalten.

[52]) Mal. préface.

In einer zweiten Vorrede, die drei Tage nach der Vorhergehenden geschrieben wurde, aber nicht veröffentlicht worden ist, hat Verga seine Auffassung von der mitreißenden Flut des progrès noch näher ausgeführt:

„e quella folla nera che popola le vie buie cammina, cammina tutto verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente ... certamente in mezzo a quella calca, i viandanti frettolosi anch'essi non hanno tempo di guardarsi attorno, per esaminare gli sforzi plebei, le smorfie oscene, le lividure e la sete rossa degli altri, le ingiustizie, gli spasimi di quelli che cadono e sono calpestati della folla ... "[88]).

Der Gesamtplan des Vintizyklus, den ich mit Hilfe der „interviste siciliane" von R. Artuffo aus dem Jahre 1911 möglichst ausführlich darzustellen versuchte, ist eine Idee, deren Verwirklichung uns eine zweite comédie humaine geschenkt hätte; hier haben wir einen Plan, dessen Ausführung Verga zum Erforscher der wirtschaftlichen, sozialen und geistigen Struktur des modernen Italiens gemacht hätte. Zeitlich gesehen, hätte der Zyklus die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts umfaßt.

Verga besaß im Grunde kein philosophisches Bedürfnis; er folgte in der Vorrede mehr einer Zeitmode als dem eigenen Willen, sein Weltbild klar gegliedert vor sich hin zu legen. Er besaß auch keine philosophische Gabe — er war zu sehr Künstler um Philosoph zu sein. Theorie und Didaktik liegen ihm fern. Trotzdem aber ist die Vorrede für uns interessant, weil sie zeigt, wie stark Verga im geistigen Strömen seiner Zeit verwurzelt war.

Das ganze Streben der Menschen Vergas ist auf materielles Wohlbefinden gerichtet. Es ist Gier nach Besitz, Macht und Herrschaft. Ewige Werte schalten bei ihnen vollständig aus. Die menschliche Aktivität erzeugt den Fortschritt, der die materielle Befriedigung der Gesellschaft bedeutet. Die Menschen Vergas sind in seiner Theorie total an die Materie gebunden. Streben und Aufschwung? Ja, aber nach Macht und nach Befriedigung im Genuß. Metaphysische Bedürfnisse sind nicht da. Das Gefühlsleben wird von materiellen Notwendigkeiten erdrückt und niedergetreten. Es ist, als seien alle diese sich hetzenden Menschen nur von einem Gedanken erfüllt: Wie erklimme ich am schnellsten die Leiter zu Macht und Genuß? Auch das Machtstreben des Politikers Scipione gilt nicht einer Herrschaftsidee — die mit dauernden Werten und Unterdrückung der Materie verbunden wäre — sondern es ist brutale Herrschsucht. Die Menschen des Zyklus sind von hemmungsloser Gier erfüllt; Gier nach allen Dingen, die eine materielle Welt zur Befriedigung des Menschen bieten kann. Sehnsuchtsmomente nach Erlösung aus der engen, materiellen Sphäre dringen nicht durch. Überstark dagegen wird das Motiv des Kampfes um die Materie. Und hier taucht als großer Ahnherr der Erforschung der menschlichen Jagd nach dem Besitz Balzac auf mit den 2—3000 Menschen seiner menschlichen Komödie.

[88]) Zit. nach Perroni, op. cit. p. 125.

Niemand hat so deutlich wie er die Beherrschung des Zeitalters durch die Materie aufgedeckt. Ihm ist Verga in der Idee seines Zyklus außerordentlich nahegekommen. Beide untersuchen eine neue, von wirtschaftlichen und finanziellen Interessen erfüllte Zeit. Nur in einem grundlegenden Moment unterscheidet sich Verga von seinem Lehrer. Der Franzose trat oft und gern mit seiner eigenen Persönlichkeit in der Dichtung hervor, während sich Verga jede subjektive Einmischung streng untersagt. (Vgl. Kap. B II meiner Untersuchung.)

Individuen gibt es in Vergas Theorie nicht; die Determiniertheit alles Menschlichen vernichtet die Stärke des Einzelnen. Er wird zum kleinen Tropfen innerhalb des Stromes, zum Sandkorn einer wandernden Düne. Von der deterministischen Auffassung Vergas führt eine gerade Linie zu seinem tiefen Pessimismus.

In der Theorie Vergas finden wir noch einen gewissen Optimismus, der aber in seiner Dichtung gänzlich geschwunden ist. Der „cammino incessante dell'umanità" hat hier noch „un risultato umanitario!" Verga teilt hier mit Zola einen festen Glauben an die Zukunft, der aber in seiner Dichtung einer erdrückenden Trostlosigkeit weicht. Zola sagt einmal in seinen Romanplänen: „Je crois plutôt à une marche constante vers la vérité...". Auch Verga spricht in seiner Einführung von einem „Weg zur Wahrheit". Wenn man aber das Gesamtschaffen der beiden Dichter übersieht, dann steht man bei Verga vor einem absoluten Pessimismus — bei Zola dagegen vor einem beständigen Glauben an die Zukunft.

Der Satz Vergas „il mecanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato e potrà quindi osservarsi con maggior precisione" ist ein Eingeständnis, das ganz allgemein für den Naturalismus gilt. Er hat sich deshalb mit den unteren Gesellschaftsschichten befaßt, weil er hier, in primitiven Charakteren und eindrucksvollen Stoffen, ein leichtes Arbeitsgebiet fand. Es ist bedeutend schwieriger, die komplizierten Charaktere der Menschen höherer Klassen analytisch zu durchdringen.

Der Ausdruck „Mechanismus der Leidenschaften" verrät das frz. Vorbild.

Verga spricht von dem „cammino fatale e incessante" der Menschen; ich möchte die Betonung auf das Wort „fatale" und „incessante" legen. Gegen ihren Willen werden die Menschen in den Lebensstrom hineingeworfen. Ihr Los liegt von vornherein fest. Sie sind „vinti" und können ihrem unerbittlichen Schicksal niemals entrinnen. Dieser Determinismus Vergas ist aber von dem Zolas grundverschieden.

Am Schluß der préface betont Verga noch einmal die Bedeutung der Unpersönlichkeit, die er schon in der „Amante di gramigna" gefordert hatte. Der Dichter ist nur der Beobachter des Lebensstroms. Er darf aber keine Anteilnahme zeigen. „... chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo...", è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione e rendere la scena nettamente...tale da dare la rap-

presentazione della realtà come è stata..."[54]). Der Wille zur Sachlichkeit ist Pflicht des Künstlers. Er muß wie der Gott Spinozas in seinem Universum nirgends zu sehen und überall zu fühlen sein.

Das wissenschaftliche Interesse fehlt in der Vorrede gänzlich.

Zusammenfassend kann man drei Zentralgedanken aus der préface erschließen:

1. Die Idee des Fortschritts, die die menschliche Existenz völlig beherrscht. Das Mittel wird zum Zweck erhoben; daraus ergibt sich ein starker Materialismus, der sich in die soziale Struktur, in Politik, Kunst und in das geistige Leben einschleicht.

2. Das deterministische Moment. Alle Menschen werden in die „fiumana della vita" hineingeworfen. Alle werden von einer höheren Macht besiegt. Jeder Kampf gegen ein unbekanntes Schicksal ist zwecklos.

3. Die Idee der Unpersönlichkeit. Der Dichter ist Beobachter, dem die Aufgabe zufällt, das gesehene Bild kritiklos wiederzugeben.

In seiner Theorie steht Verga also mitten im Lager des frz. realistischen Romans, dessen Forderung einer entpersönlichten Kunst er gänzlich übernimmt und bis zum Ende konsequent durchführt. Im Jahre 1906 — also zum Abschluß seines dichterischen Schaffens — betont er noch einmal: „...dichiaro che non ho voluto fare opera polemica ma opera d'arte..."[55]).

Ich fasse zusammen: In seinen theoretischen Äußerungen geht Verga Wege, auf die ihn Capuana geleitet hatte und die die frz. Vorbilder verraten. Diese Wege führen zum Realismus, da Verga sich in der Wirklichkeit begrenzt und die imagination als Grundlage des Kunstwerks ausschaltet. Pezzi di vita und documenti umani sind die Basis der Dichtung. Der Künstler muß sich hinter der offenbarten Kunst verbergen.

Die Grundidee des Vintizyklus ist aus dem positivistischen Zeitgeist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgeboren. Kampf um die Materie ist das Losungswort des Zyklus. Auch die „subtilen Einflüsse von Erziehung und Umgebung" sind als Niederschlag französischer Ideen zu deuten.

Wir werden im folgenden sehen, wie weit Vergas Dichtung seinen theoretischen Richtlinien entspricht.

Bevor ich dazu übergehe, Vergas Dichtungen auf ihren realistischen Gehalt hin zu prüfen, bemerke ich voraus, daß der Dichter immer wieder jede Zugehörigkeit zu einer literarischen Schule strikt ablehnte. Schulen waren für ihn nur inhaltslose Zusammenfassungen; „Parole! Parole! — egli andava ripetendo ad amici e nemici — naturalismo, psicologismo! C'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte. Che nasca questo è L'importante..."[56]).

Seine Ablehnung der Schulen und der reinen Theorie geht ebenfalls sehr deutlich aus seiner Unterhaltung mit Capuana und Zola

[54]) Mal. préface.
[55]) Dal tuo al mio, préface.
[56]) Zit. nach Russo, op. cit. p. 11.

hervor: „... e sempre i due teorici (Capuana und Zola) tornavana a parlar di scuole... „le vérisme italien, ... diceva Zola, oui, oui, je comprends, c'est mon naturalisme...". Vidi Giovanni Verga avere nella sua poltrona un leggero scatto... verismo, verismo... io (Verga) preferisco dire: La verità... e tornava parlare di persone vive... questo solo lo interessava... la vita, la creazione, nella verità...[57]).

I. Naturalistische Elemente der Dichtung Vergas:

Vergas realistische Stiltechnik.

Das Leitmotiv der Dichtung Vergas könnte ein Wort Dantons sein: „La vérité! L'âpre vérité!" Verga huldigt dem Kult einer herben und bitteren Wahrheit unter gänzlicher Hingabe seines Ichs an die Kunst. In seinem Bemühen um die Wahrheit übertrifft er noch seinen Lehrer Flaubert; sein Realismus ist ausschließlicher als der des Franzosen. Er leidet nicht an der Formvergötterung, der Flaubert unterlegen war, so restlos unterlegen, daß die Goncourts von ihm sagen konnten, er sei wegen eines doppelten Genitivs in der Bovary fast krank geworden.

Verga will mittels einer besonderen Stiltechnik beim Leser den Eindruck vollständiger Realität erwecken. Deshalb verleiht er seinen Menschen eine ihnen entsprechende Ausdrucksform; es gelingt ihm, sie in dem Redestil ihrer sozialen Schicht sprechen zu lassen, ohne dabei in reine Dialektdichtung zu verfallen. In diesem Bemühen erreicht Verga eine Mittellinie zwischen dem klassischen Toskanisch und dem sizilianischen Dialekt. Er vollzieht eine Art Transformation des Dialekts ins klassische Italienisch; dabei beachtet er aber immer die Formen der Umgangssprache, auch wenn diese in grammatischer Hinsicht manchmal unkorrekt sind. Diese Mischung von Sprache und Dialekt stellt einen Höhepunkt des veristischen Stils in Italien dar. Verga ist nicht der Erste und auch nicht der Einzige, der sich um einen rein realistischen Stil bemüht hat. Serao, De Roberto und der junge D'Annunzio haben das Gleiche versucht; diese besondere Stiltechnik des ital. Naturalismus ist eine Eigenart, die sich durch seine regionalistische Gebundenheit erklären läßt. Auch die frz. Naturalisten sprechen den „argot" ihres jeweiligen milieus; nur ist dieser argot als eines der vielen gesammelten Dokumente zu werten, während es sich bei Verga um eine neu geschaffene Ausdrucksform handelt. Diese künstlerische Mischung von Schriftsprache und Dialekt gelang außer Verga eigentlich keinem der ital. Veristen. Die meisten brachten es nur bis zur reinen Dialektnachahmung.

Ich führe einige besonders auffällige Beispiele für den bäuerlichen Redestil der Menschen Vergas an; die Primitiven drücken

[57]) Zit. nach L. Perroni, op. cit. p. 78.

ihre Vorstellungen in einer ihnen adäquaten Form aus; so sagt die lupa zu Nanni: „Ich will dich; du bist schön wie die Sonne und süß wie der Honig! Ich will dich!" (V.d.c. p. 144)

Peppas Liebeserklärung an den Räuber Gramigna: „Vengo a stare con te!" (V.d.c. p. 164)

Turriddu will Santa mit schönen Worten verführen: „Per te impazzisco!... e perdo il sonno e l'appettito... vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele per sposarti!... per la Madonna che ti mangerei come il pane...!"

Lola sagt nicht, daß sie ein kommendes Unglück ahnt, sondern erzählt, daß sie von schwarzen Weintrauben geträumt hat: „Domenica voglio andare a confessarmi, che stanotte ho sognato dell' uva nera.." (V.d.c. p. 134)

Die Mutter Pentolaccias schildert die Eitelkeit der Venera folgendermaßen: „Lascia stare la Venera che non fa per te! porta la mantellina a mezza testa, e fa vedere il piede quando va per la strada!..." (V.d.c. p. 199)

In der Novelle „Nedda" läßt sich das Bemühen des Dichters um einen bäuerlichen Redestil seiner Personen sehr gut erkennen. So sagt Nedda zu Janu, als sie ihn im Frühling wiedersieht: „Sei tornato colle lodole!" Dieser Vergleich klingt merkwürdig aus dem Munde des Bauernmädchens und fällt aus dem bäuerlichen Milieu der Erzählung heraus. Umgekehrt sieht man in einer anderen Unterhaltung zwischen Janu und Nedda, wie sehr der Dichter nach einer rein bäuerlichen Ausdrucksform strebt: „Da lontano si udi il raglio di un asino... sai perchè ragliono gli asini?...dillo tu che lo sai. Si che lo so; ragliono perchè sono innamorati — disse egli con un riso grossolano..."

In M.d.G. wird die Bäuerlichkeit der Rede zu einem Geschäftston umgewandelt, der in dem gesamten Roman vorherrscht. Lupi nennt die Heirat Gesualdos „un affare d'oro!", während sie von Gesualdo als „un affare sbagliato" bezeichnet wird. Der Stil Gesualdos ist durch das immer wiederkehrende Wort „ROBA" charakterisiert. Selbst seine Frau bezeichnet er als „roba fine!"

Ich führe einige Beispiele für die Fischersprache in den Malavoglia an: „Quando il sole si corica insaccato si aspettä il vento di ponente... aggiunse padron 'Ntoni (p. 20) oder „scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in pace senza paura. Die zahlreich angeführten Sprichwörter sind dem Dichter ein besonderes Hilfsmittel, um dem Redestil seiner Menschen eine dörfliche Note zu geben. Vergleiche ferner hierzu: „Brutto tempo, diceva padron 'Ntoni, il vento oggi gira peggio della testa di una fraschetta, e il mare ha la faccia come quella di Piedipapera quando vuol farvi qualche brutto tiro!"

Ein weiteres Stilmittel Vergas, durch das eine Erhöhung des realistischen Gesamteindrucks erzielt wird, besteht darin, daß er in den Fällen, wo er als Autor berichtet, sich ebenfalls der Sprache der handelnden Personen bedient. Wir können wieder an der Übergangsnovelle „Nedda" beobachten, daß sich Verga

dieser besonderen Technik nicht sofort bediente. Man sieht deutlich das Ineinanderfluten der alten und der neuen Methode. Die Frühlingsbeschreibung der Erzählung ist in der Sprache des Dichters gehalten und nicht in der Ausdrucksform der bäuerlichen Menschen. (Vgl. V.d.c. p. 29) Dagegen ist die Frühlingsschilderung aus den Malavoglia durchaus dem bäuerlichen Vorstellungskreis entnommen. Der Dichter mit seiner persönlichen Schau der Dinge ist geschwunden. Es wird nicht mehr von trillernden Lerchen, von funkelnden Tautropfen und von bunter Blütenpracht gesprochen, In nüchterner Art wird uns mitgeteilt: „Le colline erano tornate a vestirsi di verde, e i fichidindia erano di nuovo in fiore, Le ragazze avevano seminato il basilico alla finestra, e ci si venivano a posare le farfalle bianche; fin le povere ginestre della sciara avevano il loro fiorellino pallido. La mattina, sui tetti fumavano le tegole verdi e gialle, e i passeri vi facevano gazzarra sino al tramonto..." (Mal. p. 111)

Wir sehen, daß der Dichter ein äußerst wirksames Stilmittel anwendet. Er kommentiert die Natur vom Blickwinkel der Primitiven aus und dringt nicht mehr mit seiner persönlichen Auffassung durch. Er verschwindet hinter seinen Personen — oder noch besser gesagt — er identifiziert sich mit ihnen.

Ich führe einige weitere Beispiele für diesen „erlebten Autorenbericht" aus den Mal. an: „...dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese... il mare si udiva muggire attorno ai fariglioni che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di Sant' Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell' anima di Giuda..." Mal. p. 35) Der Sternenhimmel wird mit den Bohnen in der Pfanne verglichen; oder die Schilderung der Morgendämmerung am Schlusse des Romans: „...sulla riva in fondo alla piazza cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i Tre Re che luccicavano e la Puddara che annunziava l'alba.. a poco a poco il mare cominciò a farsi bianco. e i Tre Re ad impallidire, e le case spuntavano una ad una nelle vie scure... tornò a guardare il mare che s' era fatto smarante, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro..." (Mal. p. 276)

Es wird nicht gesagt, daß die Zuppidda plötzlich und unerwartet auftaucht; der Dichter berichtet ihr unerwartetes Erscheinen in der Art der Dorffrauen: „in mezzo a quel chiaccherio saltò su la Zuppidda... la quale stava in fondo alla straduccia, e compariva sempre all' improviso, per dire la sua come il diavolo nella litania, che nessuno s'accorgeva di dove fosse sbucata..." (Mal. 24)

In M.D.G. ist das Verfahren des erlebten Autorenberichts nicht mehr so konsequent durchgeführt. In vielen Naturschilderungen bricht der Dichter mit seiner persönlichen Sprache und seinem eigenen Empfinden durch. Ich denke an die Zeichnung einer Abendstimmung (M.D.G. p. 43), die sich zwar dem Gesamtrahmen einfügt und den Schmerz der verlassenen Bianca zum Ausdruck bringen soll, die aber in ihrer Ausdrucksform nicht mehr dem eigentlichen Milieu des Romans entspricht.

Auch in der Novelle ist Verga im Autorenbericht der Sprache des jeweiligen Milieus treu geblieben. Wir untersuchen daraufhin die Novelle „Cavalleria rusticana". Zu Beginn der Erzählung wird Turriddu geschildert; der Dichter zieht dabei Vergleiche heran, die dem bäuerlichen Vorstellungskreis entnommen sind. Turriddus Uniform ist so schön „che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia der canarini"... Es wird nicht gesagt, daß er den Mädchen gefällt, sondern „le ragazze se lo rubavano cogli occhi..." Von Cola wird nicht gesagt, daß er sehr reich ist, sondern daß er „reich wie ein Schwein" ist. Um uns die Verliebtheit Santas zu erklären, sagt der Dichter: „la nappa del berretto del bersagliere gli aveva fatto il solletico dentro nel cuore...!"

Die Größe der Sündenepistel Lolas wird in der Art der Dorffrauen ausgedrückt: „Lola stava faccendo il bucato dei suoi peccati..."

Der Stolz Alfios wird in folgender Weise berichtet: „compare Alfio era di quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio..."

Der Leser gewinnt auf diese Weise den Eindruck, daß ein Bauer dem anderen die Geschichte Turridus erzählt, Nie aber vermuten wir Verga hinter dem bäuerlichen Erzähler. In allen Novellen führt Verga die Technik des erlebten Autorenberichts durch. Die Verliebtheit der lupa schildert er wie folgt: „la lupa si innamorò di un ragazzo che mieteva il fieno con lei... ma proprio quello che si dice innamorarsi, sentirsene ardere le carni sotto al fustagno del corpetto, e provare, fissandolo cogli occhi, la sete che si ha nelle ore calde di giugno..."

Und noch einige Stellen aus „Guerra di Santi": „la qual cosa doveva fare maledettamente il sollectio a quei di San Pasquale." „In tal caso non c'è più ne cristi ne diavoli, e si mette sotto i piedi quel po di rispetto che si ha anche per gli santi che infine fra di loro sono tutti parenti..."

Um die zerstörende Wirkung der Cholera zu zeigen, berichtet der Dichter über das Aussehen Sarridas: „la 'gna Sarrida lo guardava con certi occhi infossati che ci voleva la lanterna a trovarli, e Nino ci aveva due fontane ai suoi occhi..." Um das Unglück Pentolaccias anzukündigen, wird gesagt: „la gallina nera... non finiva di chiocciare come quando deve accadere una disgrazia..." (V.d.c. 206)

Mit Hilfe dieses erlebten Autorenberichts wird die Realität vollständiger. Die dokumentarische Form der Darstellung hat ihren Höhepunkt erreicht, Nie wird der bäuerliche Rahmen des Ganzen durchbrochen. Der Dichter mit seiner persönlichen Denkweise und seinem eigenen Stil ist verschwunden.

Ein weiteres Moment der realistischen Stiltechnik Vergas ist der häufige Gebrauch der „erlebten" oder „verschleierten" Rede. Die „erlebte Rede" (Ausdruck von E. Lorck) oder die „verschleierte Rede" (Ausdruck von Th. Kalepky) ist eine stilistische Erscheinung, die zuerst A. Tobler feststellte und die Ch. Bally in seinen Untersuchungen mit „style indirecte libre"bezeichnete. L. Thon, die in ihrem Buch über die Sprache des deutschen Impressionismus Lorcks Bezeichnung wählt, schreibt dazu: „Freilich, daß von Rede ge-

sprochen wird, kann von vornherein eine falsche Vorstellung geben. Es handelt sich nämlich in den seltensten Fällen um Wiedergaben von Gesprochenem, sondern vielmehr um Gedanken, Gefühle, innere Regungen (Phantasiedenkakte wie E. Lorck sagt, a. a. O. S. 18) der Gestalten einer Dichtung die oft nicht bis zur Oberfläche des Bewußtseins gelangen, wo sie unmittelbare Rede werden könnten," (p. 95)

Ich möchte zuerst an den Novellen Vergas zeigen, wie weit der Dichter aus dem Willen zur Objektivität heraus neben dem erlebten Autorenbericht noch die erlebte Rede anwendet, um die Realistik des Gesamteindrucks zu erhöhen.

Der Dichter verschleiert die Rede, wenn bei direkter Rede das verbum dicendi fehlt. „Al nome di Dio! anche i galantuomini hanno i loro guai..." Es ist nicht sicher, von wem der Ausruf stammt. Er könnte von Don Mario sein, dessen Felder durch Lavamassen zerstört sind. In „Guerra di santi" heißt es an einer Stelle: „Bruno il carradore diceva invece che quando San Pasquale esciva in processione pioveva di certo. Ma che gliene importava della pioggia a lui se faceva il carradore e a tutti gli altri conciapelli del suo partito?... Wer stellt diese Frage? Ist es der Dichter oder sind es die Anhänger von San Rocco?

Die äußere Form der Aussage entspricht dem Autorenbericht, aber der Inhalt und der umgebende Text zeigen, daß es sich nur um Reden oder Gedanken der jeweiligen Personen handeln kann. Ich will an den folgenden Beispielen aufzeigen, wie stark die Verschleierung bei Verga sein kann. „Cosi non si fa nulla! borbottava il dilegato.. cos' è questa storia della contravvenzione pel bucato?" Die Frage des Gesandten wird zwar beantwortet, aber wir wissen nicht, wer dies tut. In der Form der „e.R." werden die Gedanken der Personen über den Fall wiedergegeben: „Le solite prepotenze. Ora non si può sciorinare un fazzoletto da naso alla finestra, che subito vi achiappino la multa. La moglie del vicepretore fidandosi che suo marito era in carica, — sinora un po di riguardo c'era sempre stato per le autorità — soleva asciugar sul terrazzino tutto il bucato della settimana..." (V.d.C.)

Wir wissen nicht, wer dies eigentlich sagt; eine direkte Rede einer der anwesenden Personen kommt nicht in Betracht, „Rede und Schilderung fließen unmerklich ineinander über und vereinigen sich zu einem Gesamteindruck. Der Leser hört nicht nur, er sieht auch wie der Zuschauer vor der Bühne. (E. Lorck, die erlebte Rede, Heidelberg, p. 55)

Ich führe einige weitere Beispiele an: „Quando venne il fuoco da Mongibello, e distrusse vigne e oliveti, chi aveva braccia da lavorare almeno non moriva di fame. Ma i galantuomini che possedevano le loro terre da quelle parti, sarebbe stato meglio che la lava li avesse seppelliti coi poderi loro, i figliuoli e ogni cosa..." (N.R. p. 221).

Rosso malpelo besucht mit seinem Freund einen toten Esel und beobachtet, wie sich die Hunde um den Kadaver reißen. „Vedi quella cagna nera? gli diceva, che non ha paura delle tue sassate...

adesso non soffriva più l'asino grigio... ecco come vanno le cose ...se non fosse stato mai nato sarebbe stato meglio. Wer sagt das? Rosso malpelo oder der Dichter? Da wir über Vergas strenge Unpersönlichkeit unterrichtet sind, müssen wir annehmen, daß es sich um Gedanken des kleinen malpelo handelt. In Form der „E.R." wird seine innere Erregung zum Ausdruck gebracht.

Auch in den Romanen erscheint die „E.R." sehr häufig. Ich führe einige Beispiele aus den Mal. an: „...ma per padron 'Ntoni si sarebbe buttato dall'alto del fariglione, com'è veri Iddio!" (Mal. 19)

„... cosi il discorso si fece generale... la cugina Anna ne aveva la casa piena, dacchè gli era morto il gatto, una bestia che valeva tant'oro, ed era morto di una pedata di compare Tino. I gatti grigi sono i migliori per achiappare i topi, e andrebbero a scovarli in una cruna di ago ..." (Mal. 21)

Der Herausgeber hat den Satz „i gatti grigi" als direkte Rede aufgefaßt, während es sich hier aus dem Zusammenhang ergibt, daß dies nur erlebte Rede sein kann. Aus dem umgebenden Text geht nicht hervor, wer die Meinung über die grauen Katzen äußert. Die allgemeine Ansicht der Frauen wird durch die erlebte Rede zum Ausdruck gebracht.

„...alla povera Nunziata le avevano rubato in quel modo un lenzuolo nuovo. Povera ragazza! rubare a lei che lavorava per dar pane a tutti quei fratellini che suo padre le aveva lasciato sulle spalle, quando l'aveva piantata per andare a cercar fortuna..." (Mal. 24) Wieder können wir nicht klar erkennen, von wem der Ausruf „povera ragazza" stammt. Auf diese Weise wird auch gleichzeitig das Durcheinander der Unterhaltung gezeigt, (Vgl. auch Mal. p. 48/49) Auch für längere Erzählungen bedient sich der Dichter der „E.R." (s. Mal. p. 55)

Durch die „E.R." wird ein Zurücktreten des Autors, ein Aufgehen in seinen Gestalten erzielt. Bally hat dies bei Zola festgestellt, aber scharf getadelt: „...personne plus que Zola n'a usé — et abusé — du procédé qui consiste à faire passer tous les événements par le cerveau de ses personnages..." (G.R.M. VI. 417) Ein weiteres Mittel zur Objektivierung der Erzählung ist der Gebrauch der direkten Rede. „Die scharfgeprägte, direkte Rede dient dazu, die Lichter aufzusetzen, das gesprochene Wort unmittelbar hervortreten zu lassen"[58]).

Sie ist eines der wichtigsten Stilmittel Vergas, da sie Reden und Gedanken der Personen in einer ihnen adäquaten Form wiedergibt. Die Mal. sind schon sehr stark in direkte Rede aufgelöst. Noch häufiger erscheint sie in den Novellen. So ist die Cavalleria Rusticana ein Musterbeispiel für eine in direkte Rede aufgelöste Novelle. Nach einer kurzen Exposition von einer Seite, die im erlebten Autorenbericht gebracht wird, löst der Dichter die weitere Erzählung in einen

[58]) E. Lorck, op. cit. p. 56.

Dialog auf. Die farblose Form der indirekten Rede erscheint überhaupt nicht. Der den Dialog verbindende Autorenbericht wird in einer der Umgebung entsprechenden Sprache gebracht.

Eine erhöhte Realistik des Gesamteindrucks erreicht Verga ferner durch sein Bestreben, den Landschaftszeichnungen einen der Gesamtstimmung entprechenden Ausdruck zu verleihen. In „Malaria" wird die Natur einer toten Hölle gleichgesetzt. „Il sole di brace... la luna smortà... l'estate arsa... le rive larghe e abbandonate, bianche, slabbrate... il lago come uno stagno... senza una barca... le vie spopolate... le case scalcinate dal sole..." eine brennende Wüste, gezeichnet in einem gleichmäßigen und dumpfen Rhythmus; die Sprache drückt die Leblosigkeit der Landschaft aus ohne dabei an künstlerischer Kraft einzubüßen. Die Natur ist unlebendig, sonnenzerstört und drückt die tränenlose Trauer der Bewohner aus. Bezeichnend für Vergas Streben nach Übereinstimmung zwischen Naturschilderung und Gesamtstimmung ist ein Satz, der in den N.R. — deren Grundstimmung ja eine düstere Verzweiflung ist — immer wiederkehrt: „la campagna si velava di tristezza... gli oliveti che velavano la montagna come una nebbia..." Immer wird die Natur in Trauer und Nebelschleier gehüllt. In „rosso malpelo" bildet die „sciara" den Hintergrund zu dem düsteren Geschehen: „la sciara si stendeva malinconica e deserta fin dove giungeva la vista,.. nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse e un uccello che vi volasse su...."

Ich werde im folgenden an der Novelle „Nedda" zeigen, wie weit die Naturschilderungen Vergas als Symbole für die Gefühle seiner Personen zu werten sind.

Die Erzählung beginnt mit der Schilderung eines regnerischen Herbstwetters, das den Arbeitern ihre Verdienstmöglichkeit raubt. Die allgemeine Stimmung der Männer und Frauen ist gedrückt: „... pioveva... la Nedda... guardava tristamente i grossi nuvoloni color di piombo che gettavano su di lei le livide tinte del crepuscolo..."

Neddas Schrecken und die Angst um ihre totkranke Mutter werden durch die stürmische Belebtheit einer Herbstnacht ausgedrückt. Die erste Begegnung zwischen Nedda und Janu wird durch die Schilrung eines blühenden Gärtchens unterbrochen.

Reifende Felder unter einer heißen Sonne bilden den Hintergrund zu dem Liebesidyll zwischen Nedda und Janu. Der Dichter verschweigt die Vorgänge und gibt uns dafür die Schilderung einer langsam reifenden Natur: „... regnava il profondo silenzio del meriggio, le più piccole foglie erano immobile; c'era per l'aria una calma, un tepore, un ronzio di insetti..."

An einem eisigkalten Winterabend stirbt das neugeborene Kind Neddas vor Hunger und Kälte. Nedda bringt kein Wort der Klage hervor; wiederum ist es die Natur, die uns ihren Schmerz verrät.

Verga bringt mit Vorliebe in seinen Erzählungen eine öde und trostlose Natur. Sie läßt Gefühle von starrer Verzweiflung und von Verlassenheit ahnen. Isabella wartet auf Corradino, um von ihm für

immer Abschied zu nehmen; vor ihr dehnt sich eine weite, unlebendige Landschaft aus, die in ihrer Verlassenheit symbolisch für die Einsamkeit der kleinen Isabella wirkt. (Vgl. M.D.G. 231) Das Gleiche gilt für die Darstellung der nachtdunklen Ebene, die sich vor den Augen der einsamen Bianca Trao ausdehnt. (s. M.D.G. p. 43)

Ich fasse zusammen: Verga versuchte einen Eindruck des sizilianischen Dialekts zu geben; er wollte seine Personen in einer ihnen entsprechenden Ausdrucksform reden zu lassen, um die Objektivität der Darstellung in keiner Weise zu verletzen. Er erreichte sein Ziel 1. durch den Gebrauch des erlebten Autorenberichtes, der den Dichter mit seiner persönlichen Ausdrucksform zurücktreten läßt, 2. durch die häufige Anwendung der direkten Rede, die die handelnden Menschen lebendig vor uns treten läßt, und 3. durch den Gebrauch der „erlebten Rede", die ebenfalls ein Zurücktreten des Autors bewirkt. Verga hat keine Dialektdichtung geschaffen; rein sizilianische Dialektformen sind nur einige wenige Ausdrücke wie „massaro, mastro, don, 'gna, comare, compare."

Dieser leicht dialektal gefärbte Stil hatte in der ital Kritik einen großen Streit hervorgerufen. (s. Näheres bei Russo p. 20) Uns interessiert hier nur der Umstand, daß Verga aus einem dokumentarischen Bemühen heraus seine Sprache mundartlich färbte und eine vollständige Realistik des Gesamteindrucks erzielen wollte. Er selbst äußerte sich zu dieser Frage einmal folgenderweise: „...il predicato studio del vocabolario è falso, perchè il valore d'uso non si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere. E da questa deriva la mia teoria dello stile. Lo stile non esiste fuor dell' idea... esso deve adattarsi all' idea deve vestirla, investirla...."[59]).

Das Robamotiv und Vergas Beziehungen zu Balzac.

Verga zeigt eine sehr starke Abhängigkeit von Balzac in dem Robamotiv, das in fast allen seinen Dichtungen erscheint. Die question d'argent der com. hum. wird bei Verga zur question de la roba. Balzac bringt die umfassendste Untersuchung der frz. Gesellschaft des beginnenden Hochkapitalismus, die vom Willen zum Geld beherrscht ist. Verga entdeckt als erster ital. Dichter, daß seine zeitgenössische Gesellschaft auf Grund veränderter, wirtschaftlicher Bedingungen in ihrer Struktur völlig geändert ist. Die Triebfeder dieser neuen Gesellschaft ist der Wille zum Besitz. Zum ersten Mal wird in der ital. Literatur das Streben nach dem Besitz von allen Seiten beleuchtet, Seine Bedeutung wird erkannt und analysiert. Der Kampf um die Materie wird zur Grundlage der Dichtung Vergas. Mit Ausnahme des Romans „Il marito di E." spielt die roba in jedem Lebenslauf der Menschen Vergas eine ausschlaggebende Rolle. Sie wird zur Lebensenergie, die Antrieb und Kraft verleiht. Sie wird zum absoluten Wert. Wie bei Balzac das Geld, so ist bei Verga die roba die Wurzel allen sozialen Lebens. Die Menschheit Ver-

[59]) Zit. nach Russo, op. cit. p. 20.

gas ist wie die Menschheit der com. hum. restlos der Materie unterworfen. Idealistische Momente werden durch den Zwang wirtschaftlicher Notwendigkeiten gewaltsam unterdrückt.

Das folgende Kapitel soll Balzacs question d'argent zu Vergas question de la roba in Beziehung setzen und Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede herausstellen.

Kannte Verga Balzac und die com. hum.? Wir können diese Frage ruhig bejahen, wenn wir daran erinnern, daß der junge Verga in seiner Mailänder Zeit (1871/74) fast täglich den berühmten Salon der Gräfin Maffei aufsuchte; dort hatte man 30 Jahre früher den Dichter der com. hum. mit größter Gastfreundlichkeit aufgenommen, und Balzac hatte aus Dankbarkeit der Gräfin Maffei sein Erzählung „la fausse maîtresse" (t. IV) gewidmet. Also mußte der junge Verga mit dem Namen Balzac schon vertraut gewesen sein. Die Ähnlichkeit der préface von „Eva" mit dem Beginn des „père Goriot" (vgl. p. 22 meiner Arbeit) läßt auf Kenntnis Balzacs schließen. Th. G. Bergin zeigt in seiner Vergastudie eine gemeinsame Linie zwischen der Jugenddichtung Vergas und Balzacs auf: „...this anxiety to paint the moeurs, based on a solid background of observation, occasional sentimentalism, and a touch of fatalism: even this particular kind of moralizing: it is all so like Balzac...."[60]).

Vergas Bewunderung für Balzac war uneingeschänkt. So berichtet uns Lucio d'Ambra: „...ebbi l'onore di avere con Giovanni Verga incontri frequenti... anzi lo rivedo un giorno a Napoli, mentre nella libreria Detken sfogliavamo insieme i primi volumi delle edizione Conard delle opere complete di Balzac. Guardando con religione i primi volumi della com. hum. Giovanni Verga esclamò: Balzac, il più grande di tutti!"[61]).

Bei einem Versuch die Dichtungen Vergas und Balzacs nebeneinander zustellen und zu vergleichen, muß als grundsätzlich vorausbemerkt werden, daß Verga nicht im entferntesten den Riesenrahmen der com. hum. erreicht hat. Balzac erfaßte das Frankreich seiner Zeit in seiner Totalität. Der frz. Staat des ersten Kaiserreiches, der Restauration und des Julikönigtums ergibt sich in all seinen Erscheinungsformen aus der Dichtung Balzacs. Der Plan zum Vintizyklus (s. p. 51/52 meiner Arbeit) weist zwar den großen Rahmen der ital. Nation auf, der in die Abschnite Dorf(Mal.), Provinz (M.D.G.), Großstadt (la duchessa di Leyra), Weltstadt (L'onorevole Scipioni) und Kunststadt ((L'uomo di lusso) eingeteilt war. Diese Einteilung würde also ungefähr Balzacs „études de moeurs" entsprechen, wenn wir gegenüberstellen

I Malavoglia	scènes de la vie de campagne (les paysans)
M. D. Gesualdo	scènes de la vie de province
la duchessa di Leyra	scènes de la vie privée
L'onorevole Scipioni	scènes de la vie politique
l'uomo di lusso	scènes de la vie parisienne

[60]) Th. G. Bergin, op. cit. p. 36.
[61]) Corriere della sera vom Juni 1923.

Trotzdem der „uomo di lusso" in Florenz lokalisiert ist, setze ich ihn in Parallele zu den „scènes de la vie parisienne", weil diese nach Balzac „offrent le tableau des goûts, des vices et de toutes les choses effrénées qui excitent les moeurs particuliers aux capitales où se rencontrent à la fois l'extrême bien et l'extrême mal...."[62]). Der fünfte Band des Vintizyklus sollte ein ungefähr gleiches Bild geben. Der Onorevole Scipioni wäre ein ital. Rastignac geworden. Beide werfen Gewissen und Ehrbegriff als veraltet hinter sich, um unbehindert Karriere zu machen. Leider ist Verga bei der Ausführung seines Planes auf der Stufe der „duchessa" stehen geblieben, von der uns auch nur die ersten Kapitel erhalten sind.

Wir können also nur gegenüberstellen

I Malavoglia	scènes de la vie de campagne
M. D. Gesualdo	scènes de la vie de province

Ein allgemeiner Vergleich des M.D.G. mit den scènes de la vie de province scheint mir besonders fruchtbar zu sein. Balzac erklärte seine Provinzbilder mit den Worten: „Les scènes de la vie de province représentent l'age des passions, des calculs, des intérêts et de l'ambition..."[63]). M.D.G., das Provinzbild Vergas, enthält die vollständige Zeichnung einer vom Hunger nach dem Besitz beherrschten Gesellschaft. Beide Dichter gleichen sich in dem Bild einer vom Geist des Materialismus erfüllten Menschheit.

Geld ist das Leitmotiv der com. hum. Balzac schrieb sein Werk in einer Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs, die vom Spekulationsgeist angetrieben war. Parallel zu den Wandlungen auf dem Gebiete des frz. Handels und der Wirtschaft vollzog sich eine einschneidende Wandlung in der sozialen Struktur. Der Adel und die Geistlichkeit rücken innerhalb der sozialen Schichtung nach unten, das Bürgertum strebt nach oben und kämpft um Gleichberechtigung. Mit dem Julikönigtum ist die endgültige Anerkennung des neuen Standes vollzogen.

Italien dagegen war innerhalb der Entwicklung der anderen europäischen Mächte zurückgeblieben. Es hatte insbesondere den wirtschaftlichen Aufschwung der anderen nicht mitmachen können, da ihm Rohstoffe und Kapital fehlten. Ihm mangelte anfänglich auch das für eine kapitalistische Entwicklung notwendige Menschenmaterial. Erst Ende der 90er Jahre setzt ein Aufschwung des ital. Wirtschaftslebens ein. Der Kohlenimport und die Einfuhr von Roheisen werden bedeutend gesteigert. Die Produktion von Zink, Blei und Schwefel erreicht einen hohen Grad. Im Zusammenhang damit wächst der ital. Export, der sich im Welthandel den anderen Nationen als gleichberechtigt zur Seite stellt.

Ausgesprochene Vertreter des ital. Industrieproletariats und des Unternehmers großen Stils sind in der Bielleser Textilindustrie zu finden. (Vgl. Michels, p. 147) Sie sind zäh, arbeitsam und genügsam; dabei aber in gewissem Maße geldgierig und habsüchtig, aber immer ungeistig. Einen solchen modernen Menschentyp zeichnet Verga in

[62]) Balzac. éd. Conard, I, XXIII.
[63]) Balzac, éd. Conard, I, XXIII.

mastro don Gesualdo. Der Roman umfaßt die Frühstufe der ital. Wirtschaftentwicklung um 1850. Nur eine einzige Dichtung Vergas, „Dal tuo al mio", gehört der Epoche des ital. Wirtschaftaufschwungs um 1890 an. Nie aber steht die wirtschaftliche Entwicklung als selbstständiger Faktor bei Verga im Vordergrund. Die Grundidee seines Zyklus bleibt immer der Kampf um die roba oder das „Streben der menschlichen Aktivität, das den Fortschritt erzeugt." Bei der Untersuchung dieses Strebens gerät der Dichter notwendigerweise in sozialökonomische Zusammenhänge hinein; diese wirtschaftlichen Faktoren werden aber nur als Auswirkungen der menschlichen Jagd nach der roba gesehen. Deswegen erhalten die Faktoren Wirtschaft, Industrie und Handel bei Verga eine andere Bedeutung als bei Balzac. Jener verfolgt den Lauf des Geldes innerhalb der Gesellschaft — dieser beobachtet die Gesellschaft in ihrem Lauf nach dem Geld. Wenn ich nun im folgenden die Rolle der roba in der Dichtung Vergas untersuchen will, so werde ich immer auf die verschiedenen Menschen als Träger des Robagedankens eingehen müssen. Beide Dichter betrachten die Rolle der Materie in der modernen Gesellschaft. Der eine sieht die Materie in dem Geld, der andere sieht sie in der roba. Beide gehen in ihrer Untersuchung von einem verschiedenen Standpunkt aus. Balzac sieht das Geld als zentrale Macht innerhalb der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Struktur seines Staates. Verga sieht nur das Streben des modernen Menschen nach dem Geld. Deswegen die großartige dichterische Analyse der Finanzwelt bei Balzac, während sich Verga einen bedeutend kleineren Rahmen spannt. Es wäre zwecklos, Vergas Dichtung auf ihren sozialökonomischen Gehalt hin zu untersuchen wie man dies mit Erfolg bei Balzac getan hat. (Vgl. Buttke, Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus, Berlin 1932.) Vergas Blick richtet sich einzig und allein auf den Menschen in seinem Streben nach dem Besitz. Dieses Streben berührt sich teilweise mit der wirtschaftlichen Entwicklung seines Landes, deckt sich aber nie vollständig mit ihr. Stellenweise hätte sich Verga sogar sehr weit davon entfernt, da er z. B. in der „duchessa di L." das Streben Isabellas nach Genuß und nach Befriedigung ihrer Süchte darstellen wollte. Die wirtschaftliche Entwicklung hat bei Verga also nicht die tragende Bedeutung wie bei Balzac.

In fast jedem Lebenslauf der Personen Vergas wird die Funktion der roba von einer anderen Seite aus gesehen. Auch bei Balzac ist das Geld immer Grundlage eines Menschenlebens. Neddas Lebensglück scheitert an ihrer Armut. Der Frieden der Malavoglia wird durch den Geldmangel einerseits und durch die Sucht nach dem Geld andererseits zerstört. Menas Liebe muß aus wirtschaftlichen Gründen unerfüllt bleiben. 'Ntonis Existenz zerbricht durch das Streben nach dem Wohlstand. Die Ereignisse in „Pane nero", „Libertà" u. a. sind immer durch den Mangel an Geld begründet. Das Leben Mazzaros, Nanni volpes, Ramettas, Gesualdos und des Reverendo wird durch die roba bestimmt. Bianca Trao und ihre Tochter sind ein Opfer des Geldes.

Das Gleiche beobachten wir bei Balzac. „E. Grandet" zeigt uns die Tragödie des jungen Mädchens, das in einer geldsüchtigen Umgebung heranwächst und dessen Lebensglück durch das Geld zerstört wird. „Peau de chagrin" berichtet uns die Geschichte eines jungen Menschen, der seine Lebenskraft für einige Millionen verkauft. In dem Dasein der kleinen U. Mirouet spielt das Geld eine unheimliche Rolle; sie leidet seinetwegen unverschuldet. „Le père Goriot" schildert das Schicksal des ausgeplünderten Vaters. C. Birotteaus Leben verläuft zwischen Geschäften und Spekulationen. Der Roman „Les paysans" zeigt den rücksichtslosen Kampf der Besitzlosen um den Besitz.

Bei beiden Dichtern erhält das Geld bzw. die roba organisches Leben.

Verga: „la roba vuol stare con chi sa tenerla e non la sciupa..." „le buone terre... sciolte cosi che le mani vi sprofondavano e le sentivano grasse e calde al pare della carne viva ..." [64]).

Balzac: „... cette sagesse... murie au soleil de l'or..." [65]); „... les écus vivent et grouillent comme les hommes; ça va, ça vient, ça vit, ça produit..." [66]).

Die Gesellschaft Vergas ist wie die Balzacs unter der Einwirkung des Geldes in ihrer Gesinnung grundlegend geändert. Die Sucht nach dem Besitz hat dem Menschen den Stempel der Seelenlosigkeit aufgedrückt. Die roba wird zum Maßstab der gesellschaftlichen Anerkennung. Sie macht die Tochter Gesualdos zum allseitig begehrten Objekt. Ihrem Vater verschafft sie Zutritt zu den höchsten Kreisen der Gesellschaft. Der Besitz verleiht dem Landarbeiter Mazzarò, der nicht einmal lesen und schreiben kann, den Titel „eccellenza". Das Geld macht aus mastro Gesualdo einen Don Gesualdo. Es macht Don Peppino (Il marito di E.) zum vergötterten Liebling der Frauenwelt. Man kriecht vor dem Besitz und stellt ihn weit über die menschliche Würde. Er ersetzt fehlende, persönliche Werte; so bei Fifi Margarone und donna Giuseppina Alessi (M.D.G.). Man kann Personen einfach kaufen. So erhandelt Gesualdo eine Trao, Don Venerando (Pane nero) ersteht Lucia für 20 onzen. Von dem Waldhüter aus der gleichen Novelle heißt es: „A te guardaboschi che hai venduto... la carne del prossimo per due tari al giorno...".

Wie die kleine Isabella so wird auch die reiche Erbin Grandet wegen ihres Vermögens allseitig begehrt. Der reichgewordene Parfumeur Crevel wirft einen verächtlichen Blick auf die alten Sessel der Baronin Hulot. Die Anerkennung des Einzelnen innerhalb der Gesellschaft hängt von der Höhe seines Vermögens ab. „In Paris schätzt man die Leute erst, wenn sie über eine Rente von 50 000 frcs verfügen" (Bette, 220). Das Geld gleicht die Mängel und die Schwächen

[64]) N. R. p. 114 und M.D.G. p. 252,
[65]) Paysans, p. 290.
[66]) Zit. nach E. Buttke op. cit. p. 18.

des Crevel und der Mlle Rogron vollständig aus. Auch bei Balzac werden die Menschen gekauft. Crevel bietet für die Baronin Hulot 200 000 frcs. Nucingen kauft Esther für 2 Millionen. Grenonville gibt für die kleine Bijon 10 000 frcs und eine Rente, die er ihrem Vater ausstellt.

Gefühle hängen vom Gelde ab! „Figliuola mia", sagt der marchese zu seiner Nichte Isabella, „quando uno non è ricco non può darsi il gusto di innamorarsi come vuole... dopo quando avrai il cuoco in cucina... le tue buone rendite garantite nell atto dotale, potrai darti il gusto di pensare ad altre cose"[67]). Gefühle sind bei Verga ein Luxus, den sich nur der Reiche erlauben kann. „Wir sind leider nicht reich genug, um uns immer zu lieben", sagt Santo zu seiner Frau (Pane nero).

Die gleiche Einstellung zeigt die Gesellschaft Balzacs. „Il faut être excessivement riche pour aimer..." (Bette, 444). „Eifersucht sollen sich nur Reiche erlauben", heißt es in den paysans p. 76, „ohne Geld ist Liebe nicht möglich".

An anderer Stelle heißt es: „Mit Geld können wir uns immer Gefühle schaffen, die für unser Wohlbefinden nötig sind" (Peau de chagrin, 147).

Echter Schmerz ist bei Verga sehr selten vorhanden. Als die Mutter Ranocchios über den Tod ihres Sohnes weint, wird von ihr gesagt, „sie weint als ob ihr Sohn 10 lire in der Woche verdient hätte". Der Witwer aus der Novelle „Gli orfani" trauert nur über den Tod seiner Frau, weil er dadurch sein gutes Essen und sein sauberes Heim verloren hat.

Und bei Balzac heißt es: „Von 100 Personen, die zu einem Begräbnis kommen, sprechen 99 über Geschäfte und Vergnügungen in der Kirche; wahrer Schmerz ist unauffindbar." (Nucingen 380). Das Geld muß die Gefühle ersticken, denn „Geld wird erst dort zur Macht, wo Gefühle nichts mehr gelten" (Goriot 177).

„Mit Geld kann man sich auch die Liebe seiner Kinder erkaufen", sagt der sterbende Goriot, der vergeblich auf seine Töchter wartet.

Innerhalb der von der roba beherrschten Gesellschaft ist alles käuflich, auch die Religion. Für die Verstorbenen läßt man je nach Vermögen 5—10 Messen lesen (Gli orfani). Die Kirche betet nicht mehr gratis. Der Pfarrer segnet die Felder der Bauern nur noch gegen Barzahlung. Das Gotteshaus ist zur Börse geworden, wo man seine Geschäfte abwickelt. Der Klerus jagt nach dem Geld. Die Menschen sind religiös indifferent. Wenn es sich um Geld handelt, wird jegliche Religion vergessen. „La gente quando si tratta di cavare i denari di tasca, diventa una manica di protestanti..." Lina Navarra und die Schwefelarbeiter glauben nicht mehr an Gott. Rosso malpelo lächelt nur ungläubig über die schönen Geschichten vom Paradies, die ihm Ranocchio erzählt. Der Glaube an die roba und ein schweres Schicksal haben den Menschen den Glauben an Gott geraubt.

---

[67]) M.D.G. p. 24b...

Balzac hielt die religiöse Indifferenz für eines der Hauptübel seiner Zeit. Seine Bauern sind „ohne religiöse Grundsätze!" „... ils allaient à la messe le dimanche mais en dehors de l'église (Paysans, 119); das Gleiche gilt für die Bürger aus U. Mirouet. Beide Dichter rügen die Geldgier der Kirche: „L'église est en France excessivemnt fiscale; elle se livre dans la maison de Dieu à d'ignobles trafics de petits bancs et de chaises..." (Bette 478). Die Menschen fürchten die Besitzlosigkeit weit mehr als Gott. „Je crains Dieu mais je crains encore plus l'enfer de la misère... je suis de mon temps; j'honore l'argent..." (Bette, 338). Blondel sagt über seine Zeit: „Es gibt keine Religion mehr in dem Staat!" (Nuc. 399). Selbst die Wohltätigkeit wird zur Spekulation: „La bienfaisance n'est décidément bonne que comme spéculation..." (Bette, 415).

Der Besitz hat bei beiden Dichtern eine eigene Ethik. Ihm zuliebe werden sittliche Grundsätze mit Leichtigkeit umgebogen. Die Armut zwingt die Menschen zur Unmoral (vgl. Pane nero und Libertà). „peggio dei lupi la gente quando ha fame...!" (Dal tuo al mio, p. 79). Die Besitzenden streben nach Vermehrung ihres Besitzes und wenden dabei jedes Mittel an. Trotz ihres unerlaubten Handelns werden sie nie von einer Gerechtigkeit verfolgt. Für die besitzende Klasse gibt es keine Gesetze. „La giustizia è fatta per quelli che hanno da spendere", ruft ein armer Teufel verzweifelt aus, den man ungerecht verurteilt hat.

Und an anderer Stelle: „A questo mondo si sa che la giustizia si compra e si vende come l'anima di Giuda!" (N.R. p. 180).

Von dem Reverendo wird gesagt: „Il reverendo coi suoi denari si affitta la meglio lingua d'avvocato e vi riduce povero e pazzo". Die Justiz vereinigt sich mit den anderen Blutsaugern, um gemeinsam die unwissende Menge auszunützen. Durch Ausbeutung der Schwächeren ebnen sich die Robajäger ihren Weg. Mazzarò betrügt die kleinen Bauern, indem er ihnen schlechten Boden verpachtet. Rametta nützt die Notlage des verarmten Adels aus, um alle Grubenaktien in seiner Hand zu vereinigen. Mit List und Betrug will der Kanonikus Lupi den Bauern das Gemeindeland entreißen. Der Großgrundbesitz wehrt sich mit allen Kräften gegen das soziale Programm der Gemeinde (vgl. M.D.G. p. 127). Die Folge davon ist die wachsende Verarmung des Landproletariats. Sie werden durch die Zwischeninstanzen, die „fattori" und die „gabellotti", rücksichtslos ausgebeutet. Dies rief Aufstände hervor, wie sie die Novelle „Libertà" schildert.

Bei Balzac wird die Legalisierung des Verbrechens durch den Geldbesitz noch viel stärker betont. „Le succès est la raison suprême!" (Spl. p. 207). Ein Verbrechen großen Stils findet bei der Gesellschaft Anerkennung. „Volez un million, vous êtes marqués dans les salons comme une vertu!" (Lys, p. 148).

Armut treibt auch das Individuum Balzacs zur Auflehnung gegen die Gesellschaft (s. Rastignac, Rafael Poulain, Fraizier u. a.). Nur der Besitz verleiht die Möglichkeit anständig zu sein. „Er ist jetzt

genügend reich, um anständig zu sein", heißt es von Gaubertin (Paysans, 302). Die Geldsucht hat die Ehrlichkeit des Menschen getötet. Deswegen sagt der Dichter in „La maison Nuc. „Nous vivons à une époque d'avidité où l'on ne s'inquiète pas de la valeur de la chose, si l'on peut y gagner en la repassant au voisin ..." (Nuc. p. 399).

In Vergas Gesellschaft, die nur auf das Materiell-Nützliche eingestellt ist, verkümmern geistige Werte vollkommen. Gesualdo lehnt jede künstlerische Betätigung ab, da sie nichts einbringt. Bildung spielt keine Rolle. Zum Aufstieg genügt ein fähiger Kopf, der gut rechnen kann. Andere Kenntnisse sind nicht nötig. Mazzarò kann nicht einmal seinen eigenen Namen schreiben, Rametta kann ebenfalls weder lesen noch schreiben. Gesualdos Bildung beschränkt sich auf das Allernotwendigste. Dagegen erhält die zweite Generation eine ausgedehntere Bildung. Die Tochter des Parvenu Gesualdo wird in einem Pensionat für adlige, junge Mädchen erzogen. Elena lernt Französisch und Englisch und spielt ausgezeichnet Klavier. Auch die Tochter des reichgewordenen Händlers Pecu-Pecu wird zusammen mit den vornehmsten jungen Mädchen der Stadt erzogen.

Die gleiche Ungeistigkeit herrscht in dem Bürgertum Balzacs. Ein Künstler ist für den bourgeois ein „meurt de faim!" (La maison du chat, p. 39). Das beste Gegenstück zu Mazzarò ist „Katharina II der Markthalle," Mme. Madou, die das Monopol für den Pariser Nußhandel besitzt. „... madame Madou, sans comptoir, ni caisse, ni livre, car elle ne savait ni lire ni écrire, répondit par des coups de poing à une lettre en la regardant comme une insulte ..." (Bir. p. 98).

Der bourgeois kennt keine geistigen Werte. Mit seinem Geld verschafft er sich am Ende seines Lebens etwas Bildung. Dagegen läßt er seinen Kindern eine ausgezeichnete Erziehung zukommen. Die Bürgerstöchter wie Mlle. Matifat und Birotteau lernen Sprachen, spielen Klavier und kleiden sich mit Geschmack. Die Erziehung der kleinen Céleste Colleville wird sorgfältig geleitet. Die Söhne werden zum Universitätsstudium nach Paris geschickt, so der Sohn von Levrault u. a.

Verga setzt in seiner Dichtung die sozialen Verschiebungen, die eine Auswirkung der wirtschaftlichen Wandlungen waren, deutlich auseinander. Mit dem Untergang des Adels ist ein gleichzeitiger Aufstieg des Bürgertums verbunden. „Dal tuo al mio" untersucht die wachsende Bedeutung des Arbeiterstandes innerhalb der neuen Gesellschaft. Der völlige Untergang der alten feudalen Geschlechter wird am Hause Trao gezeigt. Die Brüder Trao sind dem Hungertode nahe; ihr ehemals so stolzer Palast ist zur Ruine geworden. Trotzdem lehnen sie jede bezahlte Beschäftigung ab, da ein Trao nach ihrer Ansicht nicht von seiner Hände Arbeit leben darf. Einen ähnlichen Niedergang zeigt das Haus der Rubiera; das prunkvolle Theater des alten Hauses ist zu einem Kornspeicher geworden; an den Wänden sind die Familienwappen noch zu sehen, aber aus den Stühlen hat man die Lederbezüge entfernt und daraus Schuhe hergestellt. Der marchese Limoli ist so arm, daß er — wie er selbst sagt — eigentlich die

Straßen fegen müßte. Nur eine kleine Rente rettet ihn vor dem Verhungern. Auch der Baron Navarra (Dal tuo al mio) verkörpert den gänzlich ruinierten Adel.

Entweder sind die Adelsvertreter geistesgestörte und dekadente Typen wie Don Ferdinando oder körperlich und seelisch zerrüttete Menschen wie Diego Trao. Die weiblichen Vertreter wie Frau Margarone und Töchter sind bösartig und klatschsüchtig. Die männliche Jugend ist vertreten durch Nini Rubiera und Don Peppino (Il marito di E.), die sich nur für Jagd und Frauen interessieren. In seiner Gesamtheit wird der Adel als unschöpferisch gezeigt. Durch das reichgewordene Bürgertum wird er erdrückt. Bei dem Empfang der signora Sganci (M.D.G. Kap. III) ist Gesualdo als einziger Bürgerlicher zugelassen. Er bringt es fertig, ein Mädchen zu heiraten, dessen Familie auf das spanische Königshaus zurückgeht. Vergeblich sucht sich der Adel gegen sein weiteres Vordringen zu wehren. Zu Gesualdos Hochzeit erscheint nur der marchese als einziger Vertreter der adligen Verwandschaft. Aber schon zur Taufe der kleinen Isabella ist der gesamte Adel bei Gesualdo versammelt. Der Parvenu weiß genau, daß nur sein Geld die gesellschaftlichen Unterschiede ausgleicht. Bei der Landauktion sagt er zu seinem früheren Herrn: „Ah! signor Don Filippo non sapete che soddisfazione essere arrivato sin qui, faccia a faccia con vossignoria e con tuitti questi altri padroni miei ..." (M.D.G. p. 120).

Die Verschiebung der Gesellschaftsschichten wird immer deutlicher; Mazzarò erwirbt mit der Zeit den gesamten Besitz seines früheren Herrn; die Eltern der Baronin Rubiera nisten sich nach und nach in dem Palast ihrer früheren Arbeitgeber ein. In „Dal tuo al mio" heißt es: „don Nunzio s'era fatto il letto nell' alcova dei Navarra e commandava di lassù. Lui, il barone, era sceso giù col servitorame...!" Die Klassen vermischen sich immer stärker; die Tochter Gesualdos heiratet einen Herzog aus Palermo; in „Dal tuo al mio" vermischt sich der Adel schon mit dem Arbeiterstand. Die Tochter des Barons Navarra wird die Frau eines Grubenarbeiters. Ihre Schwester soll den Sohn Ramettas heiraten. An dem Beispiel der beiden Schwestern wird uns die ausgleichende Macht des Geldes sehr deutlich gezeigt. Als Lisa den Arbeiteranführer Luciano heiraten will, wird sie von ihrem Vater ausgestoßen; dagegen wird ihre Schwester Nina fast gezwungen, den Sohn Ramettas zu heiraten, der sich von Luciano nur durch sein Geld unterscheidet. In dem Streben nach der roba sind sich alle Klassen gleich. Am stärksten ist die Robasucht in den mittleren Schichten der Gesellschaft ausgeprägt.

Auch Balzac sieht die Wandlungen in der sozialen Struktur Frankreichs. Der Adel sieht die einzige Rettungsmöglichkeit in der Verbindung mit dem neuen Finanzkönigtum und mit dem reichgewordenen Bürgertum. Allerdings zeigt Balzac nie den völligen Untergang einer alten Familie und bringt sie nicht in Verbindung mit Angehörigen des Arbeiterstandes. Der endgültige Zusammensturz eines alten Geschlechtes wird immer durch das Auftreten einer millionenschweren

Erbin verhindert. Verga läßt seine Adelsgeschlechter völlig untergehen; der Adlige Balzacs dagegen bleibt immer der grand'seigneur, der seine oberste Pflicht im eleganten Müßiggang sieht. Vergas Aristokraten sinken auch in ihrer Gesinnung auf die Stufe des Bürgertums hinab. Sie bilden mit ihm eine Front in dem Kampf um den Besitz (vgl. die Baronin aus „Il marito di E.", den Baron Zacco, Don Filippo u. a.). Ein alter Name und Verwandschaft gelten nichts mehr (s. Corradino la Gurna). Der Einzelne wird nach der Höhe seiner Einkommensteuer beurteilt und nicht nach seiner sozialen Herkunft. Der junge Savinien (U. Mirouet) erklärt diese Wandlungen seiner Mutter und hofft ihre Einwilligung zu seiner Ehe mit der bürgerlichen Ursule zu erhalten. Aber die alte Gräfin verweigert beharrlich ihre Erlaubnis zu dieser „mesalliance". Sie sieht in einer Bürgerlichen keinen vollwertigen Menschen. Die gleiche Einstellung zeigt Don Diego Trao, der seinem Schwager Gesualdo nicht einmal die Hand reicht. Beide, Don Diego und die alte Gräfin Portenduère, sind Überreste einer alten Zeit und können mit der neuen Entwicklung nicht mehr Schritt halten.

Savinien hat die Zersetzung des frz. Adels richtig erkannt, wenn er sagt: „Es gibt keinen Adel mehr, es gibt nur noch eine Aristokratie..." (U. Mirouet, p. 135).

Der soziale Aufbau des Provinzstädtchens aus M.D.G. ist in folgende Schichten gegliedert: Voran stehen einige alte Adelsfamilien, die einen bedeutenden Namen haben und deren Güter völlig verschuldet sind. Dann folgt das reichgewordene Bürgertum vertreten durch Gesualdo und durch die Baronin Rubiera, die aus einer bäuerlichen Familie herstammt. Sie sind die eigentlichen Machthaber der Stadt. Die unterste Schicht setzt sich aus den kleinen Bauern und aus den Arbeitern zusammen. Die beiden oberen Klassen befinden sich in einem dauernden Vermischungsprozeß.

Den gleichen Aufbau zeigt das Provinzstädtchen aus Balzacs Roman U. Mirouet. An der Spitze stehen einige alte, völlig verschuldete Familien wie die Portenduère, die D'Aiglemont u. a. Das Schwergewicht der Gesellschaft bildet das reiche Bürgertum, die Minoret, Massin, Levrault und die Crémière. Der dritte Stand spielt noch keine Rolle. Auch bei Balzac vermischen sich die beiden oberen Klassen dauernd (s. die Heirat Minoret-Savinien de Portenduère).

Balzac hat die sozialen Wandlungen weit ausführlicher dargestellt als Verga. Wenn man aber seine weiten Darstellungen auf ihren Kern zurückführt, ergibt sich eine Parallele zu Verga; in beiden Fällen handelt es sich um das Aufwärtsstreben des kleinen Bürgertums und um den Untergang des Adels. Beide Klassen verbinden sich, um Vorteile zu erlangen. Beide gleichen sich in ihrem Lauf nach dem Geld. Balzac und Verga beobachten auch das Erwachen des dritten Standes. In der Einführung zu den „paysans" kündet Balzac an: „Cet élément insocial (das Landproletariat) créé par la révolution absorbera

quelque jour la bourgeoisie comme la bourgeoisie a dévoré la noblesse ...". Verga entwickelt das Heranwachsen neuer Führergestalten aus dem dritten Stand (vgl. Luciano aus Dal tuo al mio).

Die Familie unter dem Einfluß der roba.

Bei Verga und bei Balzac ist die Familie unter dem Einfluß des Geldes zur Interessengemeinschaft geworden.

„... sapeva che la roba mette, ahimé, l'inferno anche fra padri e figli ...", heißt es in M.D.G. Die moderne Familie aller Klassen gründet sich bei beiden Dichtern auf das Geld bzw. auf die roba. Das deutlichste Beispiel für die unteren Klassen ist die Ehe Santo-Nena aus „Pane nero". Einen viel stärkeren Einfluß erhält die roba in den Familien der höheren Kreise. Heiraten werden zu geschäftlichen Transaktionen. Der Kanonikus Lupi ist der Vermittler der Ehe Gesualdo-Trao. Bei einer Besprechung dieses „guten Geschäfts" zählt er alle Vorzüge Biancas auf; sie kostet nichts, da sie Armut gewöhnt ist. Dafür aber verschwägert sie Gesualdo mit den ersten Familien der Stadt. Gesualdo, der vorsichtige und berechnende Geschäftsmann, nennt das ganze Heiratsprojekt des Kanonikus ein „viel zu großes Geschäft, bei dem man zu viel riskiert". Die Heirat seiner Tochter Isabella wird ebenfalls nur von Interessen bestimmt. Fifi Maragarone wird von Stangafame nur wegen ihrer Mitgift geheiratet. Als diese verbraucht ist, schlägt er seine Frau, um von seinem Schwiegervater neues Geld zu erpressen. Die Heirat Nina Navarras mit dem Sohn des reichen Rametta bedeutet für ihren Vater eine Möglichkeit die Schwefelgrube halten zu können. Umgekehrt sieht Rametta in dieser Heirat eine Möglichkeit, die Grube eher in seine Hand zu bekommen. Nini Rubiera heiratet Donna Alessi, um mit ihrem Geld seine Schulden zu bezahlen (s. M.D.G. p. 135).

Das Lebensglück der kleinen Agnes Arlotta (La vocazione di suor Agnese) hängt von ihrer Mitgift ab. Sie ist mit dem einzigen Sohn eines reichen Advokaten verlobt. Als aber ihr Vater die versprochene Mitgift nicht aufbringen kann, wird die Verlobung sofort gelöst und die kleine Agnes muß ins Kloster gehen. Die Novelle „Gli innamorati" erzählt von den Listen und Betrügereien eines Bauernsohnes, der seinem zukünftigen Schwiegervater eine Mitgift von 100 onzen entreißen will.

In der Dichtung Balzacs ist die Geldheirat ein selbstverständlicher Faktor. Zu beachten ist dabei die große Rolle der „dot" in der frz. und in der ital. Literatur überhaupt. Für die Besitzenden ist die Heirat ein Geschäft und für die Unbesitzenden wird sie eine Last. So sagt Sibilet über seine Ehe: „J'ai fait une sottise! ... il fallait avoir gagné ma fortune avant de me marier. On trouve toujours une Adeline ..." (Pays. 127). Für die Reichen ist die Heirat „une société de commerce instituéé pour supporter la vie!" (Mais Nuc. p. 392).

Rastignac rät der Tochter D'Aldriggers: „Heiraten Sie, aber denken Sie nicht an Ihre Gefühle!" (Mais Nuc. p. 392).

Désiré Levrault will die Tochter des marquis de Rouvre heiraten, um Abgeordneter zu werden (U. Minoret). De Marsay rät dem verschuldeten Savinien zu einer Ehe mit einer reichen Erbin aus der Provinz. Der junge Baron Hulot heiratet die Tochter Crevels, da er ihre Mitgift von 500 000 frcs. braucht. Crevel selbst hat eine Geldheirat mit einer reichen Müllerstochter geschlossen. Die Erzählung „Le contrat de mariage" ist das klarste Beispiel für den Geschäftscharakter der Ehe Balzacs. Der hier geschilderte Ehevertrag ist ein Kampf der gegenseitigen Interessen, der mit allen Mitteln durchgeführt wird; er erinnert an Gesualdos Bemühen bei dem Ehevertrag seiner Tochter.

Die jungen Mädchen, die verheiratet werden, gleichen sich bei Verga und bei Balzac. Es sind immer ahnungslose, weltfremde Geschöpfe, die sich gegen den Ehehandel wehren wollen. „Malvina ... ignorait le mécanisme de la vie, l'importance de la fortune ..." (Mais. Nuc. p. 383). Die gleiche Unwissenheit spricht aus der kleinen Isabella, die sich gegen ihre Heirat mit dem duca di Leyra sträubt. Die Tochter der Matifati ähnelt in Erziehung und Sensationslust der Elena Vergas. Beide haben eine gute, aber mit viel romantischer Lektüre durchsetzte Bildung erhalten. Beide sehen in der Ehe nur eine Möglichkeit, der Langeweile des Elternhauses zu entgehen.

Geldheiraten sind also bei beiden Dichtern die gleiche Selbstverständlichkeit. Balzac belohnt die wenigen Liebesheiraten der com. hum. immer mit irgendeiner unerwarteten Erbschaft. Bei Verga finden die Liebesheiraten einen tragischen Abschluß (s. Elena-Cesare).

Die Robasucht hat aus der Familie ein Erbschaftsinstitut gemacht. Man wartet ungeduldig auf den Tod der Eltern oder der Verwandten, um sich in den Besitz ihres Vermögens zu setzen. So etwa Nini Rubiera, der ungeduldig auf den Tod seiner Mutter wartet, um seine Schulden bezahlen zu können. „Non vede l'ora di levarsela dai piedi .. e lei, (die Baronin) non vuole andarsene ..." (M.D.G. p. 256). Speranza lauert auf das Hinscheiden ihres Bruders; sie hetzt die erwachsenen, unehelichen Söhne Gesualdos gegen diesen auf. Nunzio, der Ältere, wendet fast Gewalt gegen seinen Vater an, um sein Erbe zu bekommen. Der Baron Zacco wartet auf den Tod Biancas, um eine seiner Töchter mit Gesualdo zu verheiraten. Vor der Sterbenden preist er ihm seine Lavinia an. Umgekehrt sträubt man sich so weit wie möglich vor den geldlichen Verpflichtungen, die die Verwandtschaft auferlegt. In der Novelle „Pane nero" ist der Vater kaum gestorben, als unter den Kindern schon ein heftiger Streit ausbricht, wer für die Begräbniskosten aufzukommen hätte. Die Familienmitglieder werden nur nach ihrer Arbeitsfähigkeit eingeschätzt. Die alte Mutter Santos empfindet ihr Dasein als eine Last für die anderen, da sie nicht mehr arbeiten kann.

Auch bei Balzac ist die Familie zu einer Erbschaftseinrichtung geworden. Er hat dieses Motiv in unzähligen Fällen behandelt. Um die Erbschaften spinnen sich raffinierte Intriguen. Ich erwähne nur die Erbfolge des dr. Minoret aus dem Roman U. Minoret. Die Fa-

milienmitglieder plündern sich gegenseitig aus. Ich denke ferner an die Erzählung „L'Interdiction"; die marquise d'Espard will ihren Gatten entmündigen lassen, um mit seinem Vermögen ihre Schulden zu bezahlen. Alle Familienbande sind in den Dichtungen Vergas und Balzacs durch die Macht des Geldes zerrissen worden. In den „Paysans" wird die Familie als eine Vereinigung von Arbeitskräften gezeigt. Wer nicht mehr arbeiten kann, wird rücksichtslos ausgestoßen. .... les vieillards impotents tremblent de rester à la maison car alors on ne leur donne plus à manger ... (p. 200).

Ich will im folgenden versuchen, die größten Robajäger Vergas in einer Übersicht zusammenzustellen und sie dann eingehend zu analysieren. Es wäre zwecklos, für jeden einzelnen eine Parallele bei Balzac zu suchen. Die sizilianischen Landhamsterer sind zu originell, um in der com. hum. wiedergefunden zu werden. Sie sind kein Ebenbild der Provinzmenschen Balzacs. Und doch hat jeder von ihnen sein Gegenstück bei dem Franzosen, da die Landjäger Vergas und die Geldjäger Balzacs von ein und demselben Geist beherrscht werden. Ihre Ziele und Wege gleichen sich. In der Gesinnung unterscheidet sich ein Du Tillet in nichts von Rametta oder ein Machtmensch wie Gesualdo von dem Pariser Finanzkönig Nucingen. Alle diese Menschen sind aus dem gleichen Stoff gebildet. In Form und Lebensstil unterscheiden sie sich, aber in ihrer Gesinnung sind sie sich völlig gleich. Sie kennen nur zwei Aufgaben ihres Daseins: Geld und Geschäft!

Stufenförmig baut Verga die größten Vertreter des Besitzkampfes in seine Gesellschaft hinein. Es ist vorauszubemerken, daß eigentlich alle Menschen Vergas (mit Ausnahme der ganz Vertierten) von dem Fieber nach Verbesserung ihrer Lage gepackt sind. In der Einleitung zu den Mal. bemerkt der Dichter ausdrücklich: „... ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuto la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione ...".

Es heben sich nun aus der Menge der Besitzjäger einige Prototypen des stärksten Eigennutzes hervor.

Unterste Stufe:	primitive Menschen wie Lucia, Nena, Santo (Pane nero) und die Menschen aus Libertà"; erbitterter Kampf um das tägliche Brot, der eine Abbiegung ethischer Prinzipien zur Folge hat.
II. Stufe: Industriearbeiter	Nunzio Rametta; rücksichtsloser Kampf um den Besitz der Schwefelgrube. Vertreter des Emporkömmlings einer beginnenden, kapitalistischen Epoche.
III. Stufe: Grundbesitzer	Mazzarò; schonungsloser Kampf um das Land. Ausbeuten des Schwächeren um der roba willen.
IV. Stufe: Unternehmer	Gesualdo; Vertreter des modernen Parvenu. Ausschließliches Streben nach der roba.

V. Stufe: Klerus	der reverendo und der Kanonikus Lupi. Vertreter des usurier. Das Priesterkleid verdeckt stärksten Materialismus. Religion ist ein wirksamer Faktor im Kampf um die roba.
VI. Stufe: Justiz	Advokat Neri und Don Liciu Papa. Justiz ist käuflich; sie wird im Kampf gegen die Schwächeren benutzt.
VII. Stufe: weibliche Vertreter	die Baronin Rubiera. Die Liebe zur roba tötet die Mutterliebe.

Bei den Primitiven geht der Kampf noch nicht um die roba, sondern um ihre Vorstufe, das tägliche Brot. Hier wird die zentrale Bedeutung der Materie im menschlichen Leben am offenkundigsten. Santo, Nena und Lucia, drei bäuerliche Menschen, führen einen verzweifelten Kampf um ihr tägliches Brot. Alle drei müssen einsehen, daß Armut sehr oft eine Stufe zur Unmoral werden kann. Menschliche Anständigkeit ist nur vom Reichtum abhängig. Lucia, ein hübsches Dorfmädchen, erklärt ihrem Dienstherrn, daß sie zwar arm aber anständig bleiben will und auch so einen Mann zu finden hofft. Sie erhält aber von ihm zur Antwort: „!! e tu restaci... (anständig) ... vedrai che bella dote! e quanti verranno a cercartelo..." (N.R. 189). Sie findet ohne Mitgift keinen Mann und sieht sich schließlich gezwungen, die Geliebte ihres Patrons zu werden, der ihr dafür die 20 onzen zu ihrer Aussteuer gibt. Brasi, der ihr diesen Erwerbsweg vorgeschlagen hat, erklärt sich jetzt bereit, sie „ad occhi chiusi" zu heiraten. Mit ihrer Mitgift will er einen kleinen Laden aufmachen: „ma che colpa ci ho io se non sono ricco per sposarvi?... una mano lava l'altro a questo mondo..." (N.R. 1919).

Santo heiratet Nena, ein ganz armes Mädchen. Als das Geld fehlt und ein ungünstiges Maiwetter die ganze Ernte zerstört, ist der Frieden in der Ehe dahin. Streit, Zank und Schlägereien zwischen den Ehegatten füllen die Tage aus. Sehr bald kommen sie zur Einsicht: „... quando uno si marita senza roba poi i guai vengono presto...". Allmählich wird ihnen die Ehe zur Hölle. „... almeno si aiutavano l'un l'altro come due buoi allo stesso aratro. Questo era adesso il matrimonio..."

Die nackte Armut und der Mangel am Allernötigsten zerstören die Familie. Die Kinder werden als eine Last empfunden. Der Hunger zwingt die Menschen zur Aufgabe aller Rücksichten. Das Elend zeitigt Verbrechen und treibt die Entrechteten zur Auflehnung gegen die bestehende Gesellschaft. Die Erzählung „Libertà" schildert das Blutgericht einer entfesselten Volksmenge mit ihren Unterdrückern. Lisa Navarra erkennt die Notwendigkeit der Abbiegung ethischer Prinzipien aus materieller Not heraus ebenfalls an, wenn sie sagt: „... wir sind so weit, daß wir uns wie die Wölfe gegenseitig zerfleischen...".

In „Libertà" verkauft ein Vater in einem Hungerjahr seine 14 jährige Tochter dem Reverendo. Der Begriff der Freiheit wird von den verhungerten Primitiven in roba umgesetzt: „Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti... !".

Die Jagd nach der Materie zeichnet Balzacs Bauern und Vergas Landproletariat in gleicher Weise aus. „... il ne s'agit jamais pour eux (für die Bauern) de savoir si une action est légale ou immorale mais si elle est profitable..." (Pays. p. 56).

Der Roman „Les paysans" ist ein Bericht über den Kampf des Landproletariats um den Boden; die Bauern kleben an ihrem Besitz; er wächst organisch mit ihnen zusammen. Nur ist die treibende Kraft bei Balzacs Bauern die Erkenntnis des Reichtums der anderen und der daraus entstehende Neid. „... vous voulez rester les maîtres, nous serons toujours ennemis, aujourd'hui comme il y a trente ans. Vous avez tout nous n'avons rien, vous ne pouvez pas encore prétendre à notre amitié..." (Pays. p. 93).

Vergas Entrechtete werden durch den Hunger zur Auflehnung gegen bestehende Gesetze getrieben. Balzac nennt die Bauern „classe basse" und „élément insocial"; aus ihrem Neid entsteht der Haß gegen den Reichen. Er zeichnet sein Landproletariat als listig, faul und verschlagen. Es lebt nicht von ehrlicher Arbeit, sondern von Diebstahl und von Waldfrevel. Die Möglichkeit zum Aufstieg ist vorhanden, wird aber von ihm wegen Faulheit nicht ausgenützt. „Si vous aviez travaillé vous auriez des rentes", sagt der Pfarrer zu seinen Bauern (Pays. p. 89).

Vergas Einstellung zu seinen Primitiven ist grundverschieden. Sie geraten unverschuldet in ihr Elend hinein. „Povertà non è peccato", heißt es in „Pane nero". Vergeblich kämpfen die Armen gegen ihr Unglück an; die Malavolgia arbeiten unermüdlich; sie tun alles, um die Armut zu überwinden. Schuldlos geraten sie in immer tieferes Elend hinein; Vergas Bauern arbeiten ohne zu murren bis der Hunger sie schließlich zum Aufruhr zwingt. Der Dichter zeichnet sie auch nicht bewußt als „classe basse". Ihr Elend wird immer durch ein dunkles Schicksal hervorgerufen. Der Bauernaufruhr aus „Libertà" ist aus dem Selbsterhaltungstrieb des Proletariats zu erklären. Die Empörung der Bauern von La ville aux Fayes gegen ihren Schloßherrn ist durch Neid und Haß zu begründen.

Auffallend ist bei beiden Dichtern die Betonung der religiösen Gleichgültigkeit der Bauern. Balzac sagt immer wieder, daß der Unglaube „la grande plaie du siècle" sei. „Ils sont sans principes religieux", sagt der curé von seinen Pfarrkindern (Pays. p. 1199). Vergas Bauern treiben mit der Religion Geschäft. Sie lassen sich ihre Felder segnen, aber beten selbst nicht. Echtes, religiöses Gefühl ist nicht mehr vorhanden. Ganz selten tauchen wirklich fromme Gestalten auf (la Longa und la Mena). Die Kinder werden religionslos erzogen.

Ich möchte zusammenfassend feststellen, daß das Proletariat bei Verga und bei Balzac verschieden gesehen ist. Aus Balzac geht eine gewisse Verachtung des Besitzlosen hervor und eine ablehnende Stellungnahme zu ihm. Verga dagegen sucht das Proletariat zu verstehen und sein Elend zu begründen. Gemeinsam ist beiden die Darstellung der zentralen Macht des Geldes auch in den untersten Schichten.

Der Prototyp des kleinen, besitzgierigen Bauern aus der Dichtung Vergas ist Nanni Volpe. Außer der roba gibt es keine Werte mehr für ihn. Am Ende seines Lebens ist er Besitzer einiger Korn- und Weinfelder und eines eigenen Häuschens. Dafür aber ist er durch übermäßige Arbeit zu Grunde gerichtet. „... egli portava ... paglia al nido ... tutto pane che si levava di bocca, sangue del suo sangue che si mutava in terra e in sassi ...".

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Nanni trotz seiner Sucht nach dem Besitz noch ehrlich geblieben ist. Er hat seinen Boden durch seiner Hände Arbeit errungen aber nicht durch Ausbeutung der Schwächeren. Die Liebe zur roba bewirkt bei ihm nur die gänzliche Ablehnung aller anderen Werte des menschlichen Lebens. Hier zeigt der Dichter einmal die Armut von ihrer segensreichen Seite; sie ist Triebfeder zum Aufstieg.

Nunzio Rametta ist der Emporkömmling einer kapitalistischen Wirtschaftsepoche, der mit nichts beginnt und mit einem Vermögen endet. In dem Roman „Dal tuo al mio" greift Verga zum ersten und einzigen Male in den Bereich des sizilianischen Industrieproletariats hinüber.

Rametta beginnt seine Laufbahn als Arbeiter in den Schwefelgruben. „... sono stato operaio anch'io come voi ... ho dato la mia vita e l'anima mia per guadagnarmi quel che ho. Il mio denaro l'ho cavato con queste unghie sotto terra! e non ho guardato in faccia a moglie e a figli per badare al mio interesse ..." (Dal tuo al mio, p. 94).

Wie immer so bringt Verga auch in diesem Roman den früheren Arbeitgeber in die Hand des Arbeitnehmers. Durch Anleihen und Kredite gerät der Baron völlig in die Hand Ramettas. Schließlich muß er ihm seine Grube für ein Nichts überlassen und nimmt einen Posten bei seinem früheren Arbeiter an.

Trotzdem Rametta das Elend der Arbeiter kennt, denkt er nicht daran, ihre Löhne zu erhöhen. Das Arbeiterdorf hungert wochenlang. „... ci avete scatenato adosso un nugolo di affamati col vostro sciopero. Avete rovinato un paese per non voler aumentare le paghe ..." Dal tuo al mio, p. 85).

Im Gegensatz zu Gesualdo macht Rametta keinen Atmosphärenwechsel durch. Trotz seines Reichtums bleibt er der Proletarier, der sich in nichts von den anderen Arbeitern unterscheidet.

Verga hat das Verdienst, die Erscheinungsformen des beginnenden Kapitalismus im sizilianischen Bergbau — Spaltungen zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer — literarisch ausgewertet zu haben. „Die Lage der Schwefelarbeiter bildet seit langer Zeit eines der dunkelsten Blätter der ital. Sozialpolitik", heißt es bei P. D. Fischer, „meist werden die Minerale von Häuern gebrochen und durch Schlepper, größtenteils Knaben ans Tageslicht befördert." Verga

---

[68]) P. D. Fischer, Italien und die Italiener am Schluß des 19. Jhdts. Berlin 1889, p. 251.

brachte also eine der brennendsten Fragen Siziliens auf die Bühne, leider aber ohne Erfolg, da das Drama bei seiner Aufführung in Mailand ausgepfiffen wurde.

Gewalttätige Streber wie Rametta, die brutal und rücksichtslos vorgehen, finden sich sehr oft in der com. hum. Ich denke an Du Tillet, der im großen Stil das Gleiche tut wie Rametta. Für beide gilt das Wort Balzacs: „... il ne connut d'autre guide que son intérêt et tous les moyens de fortune lui semblèrent bons ..." (Bir. 47).

Die Landhamsterer Vergas und die Geldjäger Balzacs machen die gleiche Laufbahn durch. „Der Strebende beginnt mit nichts oder fast nichts, als Kommis oder als einfacher Handwerker; denn „pour être quelque chose, il faut savoir commencer par rien." Durch Sparsamkeit macht er sich zum kleinen Kapitalisten, legt sein Geld vorteilhaft an, schließt eine günstige Heirat — meist mit der Tochter seines Chefs — wird Industrieller und schließlich Großkapitalist ..." [69]).

Du Tillet und Rametta kennen keine Wahl der Mittel um reich zu werden. Durch Ausnützung der andern bahnen sie sich ihren Weg. Im Grunde also sind sich der sizilianische Schwefelarbeiter, der sich mit Gewalt bis zum Großkapitalisten emporarbeitet und Du Tillet, der durch List und Betrug seinen Aufstieg ermöglicht. völlig gleich. Beide stammen aus den untersten Schichten der Gesellschaft. Der eine ist ein echter Proletarier, der andere ist der uneheliche Sohn eines Bauernmädchens aus Du Tillet. Der eine gründet seinen Reichtum auf die geschickte Ausbeutung seines Herrn, während der andere seine Laufbahn mit einem Diebstahl aus der Ladenkasse C. Birotteaus beginnt. Ähnliche Typen, die ihr Vermögen durch Ausnützung der anderen erwerben, finden sich immer wieder bei Balzac. Ich erwähne nur die bekanntesten wie Rigou, la cousine Bette, Claperon, Grandet u. a. Der Fleiß und die Sparsamkeit, die Grundpfeiler der bürgerlichen Gesinnung, werden bei diesen Menschen zur Arbeitsraserei und zum Geiz. Mazzarò schläft nachts „mit offenen Augen", um seine roba zu bewachen. Der junge Popinot schläft nachts nur wenige Stunden und nagelt mehr Kisten zu als die anderen. Der Geiz Mazzaròs findet sein Ebenbild bei der cousine Bette, bei Grandet, bei Brigitte Thuillier u. a. Trotz der verschiedenen äußeren Umstände gleichen sich Rametta, Mazzarò und Du Tillet, Crevel und Popinot in Gesinnug und Lebensführung. Ihr Dasein ist vom Besitz bzw. vom Gold beherrscht. Diesem Gott zuliebe wird alles getan. Wenn wir Du Tillet und Rametta aus ihrer verschiedenen Umgebung herausnehmen und als Einzelmenschen nebeneinanderstellen, so ergeben sich keinerlei Unterschiede mehr zwischen ihnen; d. h. Du Tillet ist in seinem größeren Rahmen der größere Betrüger. „Frappez sans pitié, vous serez craint. N'acceptez les hommes et les femmes que comme des chevaux de poste que vous laisserez crever à chaque relais, vous arriverez ainsi au faîte, de vos désirs ..." (Goriot, p. 95). Diese Worte

[69]) E. Buttke, Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus, Berlin 1932, p. 77.

der Gräfin Beauséant an den jungen Rastignac erinnern uns an die Worte malpelos: „Se ti accadde di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; cosi su cui cadranno ti terranno per da più di loro e ne avrai tanti di meno adosso..." (V.d.C. p. 102).

In Mazzarò haben wir einen bedenkenfreien Menschen in der Art von Charles Grandet, Rigou oder Rastignac. Bei Verga vertritt er den durch Landspekulationen reichgewordenen Großgrundbesitzer. Er beginnt seine Laufbahn als mittelloser Landarbeiter auf dem Gute eines sizilianischen Barons. Durch Arbeitsraserei und Geiz schafft er sich etwas Kapital. Mit der Zeit geht der ganze verschuldete Besitz des Barons in seine Hände über.

„...poco a poco Mazzarò divenne il padrone di tutta la roba del barone; e costui usci prima dall uliveto, e poi dalle vigne, e poi dai pascoli, e poi dalle fattorie...che non passava giorno che non firmasse delle carte bollate e Mazzarò ci metteva sotto la sua brava croce..." (N.R. p. 115).

Wir haben also auch hier die gleiche Entwicklung wie bei Balzacs Strebern. Man beginnt mit nichts und endet mit einem Riesenvermögen.

Für Mazzarò ist die roba absoluter Wert. Freunde, Spiel, Wirtshaus und Frauen existieren nicht für ihn. Schweren Herzens bezahlt er das Begräbnis seiner Mutter. Familie und Verwandte besitzt er nicht. Der Inhalt seines Lebens ist die roba. Jeder Gedanke, jede Minute, jede Idee seines Daseins sind von der Vorstellung der roba ausgefüllt (Vgl. N.R. p. 112).

Trotz seines Reichtums lebt er schlechter als sein ärmster Knecht. Niemand würde ihm seinen Reichtum ansehen. (Vgl. Rigou Grandet oder Molineux, die alle ihr Vermögen verbergen.)

Mazzarò und sein Besitz sind eine fest zusammengefügte Einheit. Der Dichter bringt dies zu Beginn der Erzählung symbolisch zum Ausdruck: „... pareva che fosse di mazzarò perfino il sole che tramontava. pareva che mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra e che gli si camminasse sulla pancia..." (N.R. p. 114).

Sein Gewinnstreben wird durch keinerlei Rücksichten gehemmt. Er hat seinen Riesenbesitz durch „quanti pensieri, quante fatiche, quante menzogne, quanti pericoli di andare in galera..." zusammengebracht.

Sein Streben gilt nicht dem Geld sondern dem Boden (Vgl. N.R. p. 118).

Ein Gefühlsleben Mazzaròs ist nicht vorhanden. Ich möchte in diesem Zusammenhang nochmals betonen, daß Vergas Stärke nicht in der Darstellung des seelischen Aufschwungs seiner Menschen liegt; seine größte Kunst zeigt er da, wo er in die tiefste Realität hinabsteigt, wo er die enge Verbindung der Menschen mit dem Geld bzw. mit dem Besitz aufdeckt.

Mazzarò klebt so an seinem Gut, daß er ins Jenseits mitnehmen will.: „...quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba...

usci nel cortile come un pazzo e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini e strillava: roba mia vientene con me...!"(N.R. p. 119).

Das Ende Mazzaròs hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Tode Grandets: „... lorsque le prêtre lui approcha le crucifix pour lui faire baiser le Christ, il fit un épouvantable geste pour le saisir..." (E. Grandet, p. 457).

Genauso sieht der Wucherer Gobseck noch im letzten Atemzug sein Zimmer voll von Gold, das er mit sich reißen will.

Mit Mastro don Gesualdo taucht erstmalig in der ital. Literatur die Gestalt des modernen Wirtschaftsmenschen auf. Er stammt aus einer kleinen Handwerkerfamilie; als junger Handlanger versucht er in der Welt sein Glück. Nach seiner Rückkehr baut er seine erste Mühle und die Fabrik Molinazzo. Gleichzeitig beginnt er mit Boden zu spekulieren. Allmählich wird er zum Großgrundbesitzer — pachtet und verpachtet Land — und erwirbt mehrere große Güter. Seine Unternehmungen wachsen und dehnen sich aus. Er baut Brücken, Straßen, Fabriken und Mühlen. Nach und nach wird er zum „campione della mercanzia" wie ihn der marchese nennt. Er ist der Typ des selfmade Mannes. In seiner wirtschaftlichen Kraft und in seinem lebenslänglichen Kampf um die roba ist er eine der Führergestalten des beginnenden Kapitalismus. Alle geschäftlichen Unternehmungen der Stadt gehen durch seine Hände. Durch Unterhändler kauft er die Ernten der anderen Grundbesitzer auf, um die Marktpreise nach seinem Belieben drücken zu können. Allmählich dehnen sich seine Landspekulationen ins Riesenhafte aus. Bei der Landauktion erklärt er trotz heftigster Gegenwehr des Adels: „Le terre le p i g l i o t u t t e i o!" Der gesamte Landbesitz der Contea gerät in seine Hände. Sein Ziel ist wirtschaftliche Beherrschung der ganzen Provinz (Vgl. M.D.G. p. 128). Wie Mazzarò so ist auch Gesualdo von der Vorstellung der roba restlos ausgefüllt. Ihr widmet er jede Minute seiner Existenz. Bei Wind, Wetter und Regen geht er zu seinen verschiedenen Baustellen und legt selbst Hand mit an. Sein Tagewerk kennt keine Ruhe.

Gesualdo ist eigentlich Maurer; trotzdem aber ist er sehr eng mit dem Boden verbunden. Seine Sucht nach dem Lande ist kein Materialismus mehr — sie ist eine Art passion. Er hat sein ganzes Vermögen in Grund und Boden angelegt. Ohne Unterlaß denkt er an das Land so wie der père Grandet unaufhörlich an das Gold denkt. Der eine ist vom Landfieber, der andere vom Goldfieber gepackt. Diese enge Verbundenheit mit der Scholle verleiht der sonst so positivistisch gezeichneten Gestalt einen idealistischen Zug. Gesualdos Sucht nach dem Land ist mit einer fanatischen Liebe zum Land verbunden. Trotz seines Atmosphärenwechsels ist G. im Grunde immer Bauer geblieben. Er weint innerlich, als seine so schwer erworbenen Güter wieder auseinander fallen. Seine geliebten Felder „... che aveva covato dieci anni cogli occhi, sera e mattina,

le buone terre ... sciolte cosi che le mani vi sprofondavano ..." (M.D.G. p. 252).

Auch hier können wir wieder beobachten, daß der Besitzer seinen Besitz als etwas Organisches und mit ihm Wesensverbundenes auffaßt. Während seiner Krankheit läßt sich Gesualdo nach seinem Gut Mangalavita bringen. Er hofft dort inmitten seiner Felder rasche Genesung zu finden. Unter Einsatz seines Lebens holt er die von den Fluten mitgerissenen Brückengerüste wieder heraus. Voller Verzweiflung sieht er wie sein „eigenes Blut" vom Wasser mitgerissen wird. Als seiner roba Gefahr droht ruft er aus: „...la mia roba?... piuttosto cavatemi fuori il fegato e tutto il resto in una volta... chi ti vuol togliere la roba levagli la vita!..." (M.D.G. p. 273).

Seine Lebensauffassung: „... die Welt ist voll von Dieben; jeder strebt nach dem Besitz des Nächsten, jeder sucht seinen Gewinn. Das Leben ist ein Geschäft..." (M.D.G. p. 235).

Im Gegensatz zu Mazzarò macht Gesualdo einen sehr bedeutenden Atmosphärenwechsel durch. Er trennt sich von der Überlieferung, dadurch, daß er

1. sein Elternhaus verläßt,
2. ein adliges Mädchen heiratet,
3. das Haus der La Gurna, einen alten, adligen Palast, bewohnt,
4. seine Tochter in dem Palast der Trao taufen läßt und sie den Namen Trao führen läßt.

Die angeführten Faktoren lösen den Parvenu aus seiner kleinbürgerlichen Umgebung heraus und dienen ihm als Sprungbrett zum Aufstieg.

Es ist bezeichnend für Vergas pessimistische Weltschau, daß auch sein stärkster Gewaltmensch zur Erkenntnis seines Vintidaseins kommt. Als Gesualdo schwer erkrankt im Zimmer Diodatas liegt, sieht er plötzlich sein zweites Ich, das ihm höhnisch zuruft: „Bestia, che hai fatto? ben ti stia!"

Und zu sich selbst sagt Gesualdo: „Ich habe mich für die roba halbtot gearbeitet. Jetzt setze ich mein Leben für sie ein. Aber was habe ich eigentlich davon?" (M.D.G. p. 306). Mit diesen Worten ordnet sich Gesualdo in die Reihe der Vinti ein.

In Gesualdo prägt sich der neue Wirtschaftsgeist der Zeit am deutlichsten aus. Wir finden ihm verwandte Gestalten immer wieder bei Balzac. Als Ganzes gesehen ist dieser sizilianische Unternehmer eine sehr originelle Schöpfung Vergas. Aber seine grundlegende Eigenschaften finden sich bei den großen Gestalten Balzacs wieder. Er entspricht Männern wie Birotteau, Popinot und Derville. Andrerseits zeigt er die Züge der gewinnsüchtigen, modernen bourgeoisie in der Art eines Grandet, Crevel, Nucingen u. a. Sein Werdegang erinnert uns an C. Birotteau, der mit 14 Jahren in ein Geschäft eintrat. Die ersten Jahre seiner Lehrzeit waren von übermäßiger Arbeit und Sparsamkeit erfüllt. Mit zäher Ausdauer häuft er ein kleines Kapital zusammen, übernimmt das Geschäft seines Lehrherren und beginnt zu spekulieren. Wie Gesualdo lanciert er sich selbst mittels

eines rücksichtslosen Willens und gewagter Unternehmungen. In seinem anhaltenden Kampf gegen die Gesellschaft erinnert Gesualdo an Du Tillet. Beide ringen mit ihrer Umgebung. Gesualdos Hauptschlacht ist dargestellt in der Landauktion. Sein Besitz ist wie der Tillets durch günstige Spekulationen zusammengewachsen.

Crevel setzt das Geld den Menschen gleich. Es ist das Höchste das sich seine Vorstellungskraft ausmalen kann. „J'e t'aime comme un million!", sagt er zu Mme Marneffe (Bette, p. 351). Das Gleiche ist bei Gesualdo der Fall, der seiner Frau bei seiner Hochzeit keinen besseren Namen zu geben weiß als „roba fine!"

Bei beiden hat sich die Geschäftssprache in die tägliche Umgangssprache eingeschlichen. So unterhält sich Crevel mit seiner Geliebten und gebraucht dabei dauernd Börsenausdrücke (Vgl. Bette, p. 339). Gesualdo nennt seine Ehe „un affare sbagliato" und seine Operation „un negozio!"

Balzac und Verga schildern den Prachtaufwand des Emporkömmlings mit viel Ironie. Crevel erscheint in der glänzenden Uniform der Nationalgarde. Auf seiner Brust prangt das Kreuz der Ehrenlegion. (Vgl. hierzu Gesualdo bei dem Empfang der signora, Sganci, bei seiner Hochzeit und bei der Taufe Isabellas!). Die Prunkliebe des Parvenu und seine Geschmacklosigkeit zeigen sich in seiner Wohnung. Vgl. die Darstellung des Salons der Matifat (Mais. Nuc. 390) und die Zeichnung des Salons von Gesualdo.

Gesualdos Lebensauffassung deckt sich völlig mit der der frz. Geldjäger. So sagt er zu seiner Tochter: „Il mondo è una manica di ladri!" (p. 235). Die Gräfin Beauséant erklärt dem jungen Rastignac: „Vous saurez alors ce qu'est le monde, une réunion de dupes et de fripons!" (Goriot, p. 96).

Gesualdos feststehende Redewendung lautet: „Ognuno tira al suo mulino!" Diese Auffassung findet sich wieder in den Worten Bixious: „C'est bête prendre tant d'intérêts aux autres!" (Mais. Nuc. p. 383) oder bei Rastignac: „Chacun pense pour soi!".

Geistliche Vertreter der robasüchtigen Gesellschaft Vergas sind der reverendo aus der gleichnamigen Novelle und der Kanonikus Lupi aus M.D.G. Der reverendo geht aus den untersten Volksschichten hervor. Dank seiner Geschicklichkeit wird er als Küchenjunge bei den Kapuzinern aufgenommen. Dort bringt man ihm etwas Lesen, Schreiben und einige Lateinkenntnisse bei. „... era arrivato ad essere reverendo con tutti i denti che gli servivano bene..." Er verläßt das Kloster, weil er als Weltgeistlicher besser seinen Geschäften nachgehen kann. Seine Nächstenliebe beweist er dadurch, daß er seine arme aber schöne Nichte in sein Haus aufnimmt und sie zu seiner Geliebten macht. Seine Mutter beschäftigt er als Dienstboten bei sich. Religion ist ihm nur ein Mittel zum Geschäftemachen, d. h. sie ist eigentlich Grundlage aller seiner geschäftlichen Unternehmungen. Gleichzeitig ist sie Deckmantel für seine Betrügereien. Die Beichte ist ein Weg, um wichtige Einzelheiten für seine Landspekulationen zu erfahren (Vgl. N.R. p. 5).

Sein stärkstes Machtmittel gegenüber den armen Teufeln ist seine Absolutionsgewalt, die er eifrig für seine Geschäfte in Anspruch nimmt. „... ma ciò che li faceva mormorare era che quel servo di dio li smungesse peggio dell' Antichristo, allorchè avevano da spartire con lui e non si faceva scrupoli di acchiappare la roba del prossimo, perchè gli arnesi della confessione li teneva in mano ..." (N.R. p. 12).

Der reverendo legt auf Heiligkeit und auf Frömmigkeit keinen Wert. Ihn stört die Armut, die mit der Heiligkeit verbunden ist. Die Messen liest er nur gegen Bezahlung und wenn er nichts Wichtigeres zu tun hat. Seine Ausbeutung der unwissenden Bauern kennt keine Grenzen. Vor Gericht betrügt er sie, da er mit dem Richter unter einer Decke steckt. Das Recht ist immer auf seiner Seite. Die Bauern zerstören ihre Gesundheit durch die übermäßige Arbeit in seinen Feldern. Wenn sie aber ihre Schulden nicht bezahlen können, nimmt er ihnen ihre letzten Habseligkeiten weg. Mit der einen Hand segnet er sie, während er ihnen mit der anderen das letzte Stück Brot entreißt.

Er ist die stärkste Verkörperung des Materialismus in einer Gesellschaft, die sich in Ausnützende und in Ausgenützte aufspaltet. Durch ihn wird die Religion in roba und ihre ethischen Werte in materielle Werte verwandelt. Der Dichter sieht im Klerus geradezu den Ausgangspunkt für den Materialismus in den höheren Gesellschaftsschichten. Der Geistliche ist der Giftbazillus, der die Gebildeten zur Ausnützung der Unwissenden anregt. So zeigt der Kanonikus Lupi dem Adel einen Weg, um den kleinen Bauern ihr Land zu entwenden (Vgl. M.D.G. p. 262). Durch sein Äußeres verrät sich Lupi als usurier (Vgl. M.D.G. p. 80).

Immer wieder wird die Religion als Deckmantel für seine unsauberen Geschäfte benützt. In seinem Zimmer hängt ein großes schwarzes Kreuz und darunter befindet sich die „cassa della confraternita ... nella quale erano i pegni dei denari dati a prestito ..."

Bei der Revolution hetzt er die Menge gegen Gesualdo auf, um sich an ihm zu rächen. Auch hier müssen das Kreuz und das Papstbild seine betrügerischen Absichten verbergen. Auch der einfache Klerus benutzt die Religion mit Vorliebe für Geschäfte. Padre Angelino horcht Bianca in der Beichte aus und legt ihr nahe, Gesualdo zu heiraten. Die eigentlichen, seelsorgerischen Pflichten der Geistlichkeit treten vollkommen in den Hintergrund. „... sto per chiudere la chiesa ... potete andarvene madre mia ... ci ha la trebbia al passo di Cava padre Angelino. Giorni di lavoro, cara mia ...", sagt der Küster zu der Bäuerin, die in der Kirche beten will. Ähnliche Vertreter des habsüchtigen Klerus tauchen in fast allen Erzählungen Vergas auf. Ich denke an fra Giuseppe aus „I galantuomini", Don Angelino aus „Il mistero", von dem gesagt wird: „lui, (der Pater) avrebbe messo Cristo in Croce colle sue mani per chiappargli i tre tari della messa ..." (N.R. p. 56).

In der Dichtung Balzacs herrscht kein so antiklerikaler Ton wie bei Verga. Bei ihm ist der Geistliche kein Giftpazillus in einer schon verpesteten Gesellschaft. Aber auch bei ihm ist der Klerus von dem allgemeinen Machthabern der Zeit angesteckt.

Der frz. Bruder des Kanonikus ist der abbé Troubert aus der Erzählung „Le curé de Tours". Es muß vorausbemerkt werden, daß der Geistliche Balzacs in einen viel größeren Rahmen hineingehört als Lupi. Er ist der Politiker, der nach Macht, Ansehen und Unterwerfung der anderen strebt. Er spielt seine Rolle hinter den Kulissen und spinnt ein Netz feiner Ränke. Lupi begnügt sich mit kleinen Intriguen, die er in dem kleinen Provinzstädtchen anzettelt. Sein Streben gilt dem Geld und nicht der Macht. Auch bei Balzac wird der starke Egoismus des Klerikers betont: „l.égoisme particulier au prêtre!" (Curé de T. p. 182) Durch Betrug bringt sich Troubert in den Besitz der Wohnung Birotteaus. Man kann nicht gegen ihn vorgehen, da man ihm nichts nachweisen kann. Durch seine geschickte Arbeit läßt er seinen Amtsbruder „sans asile, sans fortune et sans mobilier!" (Curé, p. 221). Dieser Raub erinnert uns an die Bemühungen des reverendo, der Arcangelo sein Häuschen entreißen will (Vgl. N.R. p. 46/48).

Beide, der reverendo und Troubert, unterhalten ausgedehnte Beziehungen, die ihren Geschäften nützen. „Les mains de cet homme (abbé Troubert) étaient à Paris et ses coudes dans le cloître Saint Gatien!" (Curé, p. 237). Das Gleiche gilt für den Reverendo und für den Kanonikus.

Beide Kleriker haben eine gewisse Ähnlichkeit mit Papst Sixtus V. „... défiez-vous de ce grand sec de Troubert! C'est Sixte Quint réduit aux proportions de l'éveché!" (Curé, p. 195).

Und vom reverendo heißt es: „costui non era fatto cappucino... è come papa Sisto.....!" (N.R. p. 6).

Rücksichtslos greift Troubert seine Gegner an und untergräbt ihre Stellung. Seine Gewalt geht soweit, daß er die Laufbahn des jungen Barons de L. vernichten kann (vgl. Curé, p. 245).

Wie Lupi, so ist auch Troubert der Giftbazillus, der seine Umgebung vernichtet. Beide verleiten die Menschen zu unrechten Handlungen. Troubert zwingt den Baron de L., das Testament seiner verstorbenen Mutter anzugreifen. Er bewirkt ferner bei Gericht die Entmündigung Birotteaus. Immer ist sein Handeln durch Haß, Neid und Rache begründet.

Troubert und Lupi gleichen sich in ihrer ausgezeichneten Heuchelei. Sie arbeiten gern hinter den Kulissen und wagen sich nie an das Tageslicht. Nur ist der frz. Kleriker der feinere Politiker. Er umgibt sich mit Strenge und Frömmigkeit, die keinen Verdacht aufkommen lassen können. „... le haut chanoine marchait d'un pas solennel, le front incliné, l'œil sévère... les plis de sa soutane avaient quelque chose de monumental, digne de la statuarie..." (Curé, p. 194).

Im allgemeinen aber wird der Klerus bei Balzac nicht so scharf gegeißelt wie bei Verga. Ein Geistlicher von der Art Trouberts ist

eigentlich eine Ausnahme in der com. hum. Weit häufiger erscheint die Gestalt des gütigen und milden Priesters, der ein wahrer Diener Gottes und seines Nächsten ist. Ich denke an den Abbé Chaperon (U. Mirouet) oder an den Abbé Brossette (Les paysans). Balzac kann den Klerus auch nicht ablehnen, da er ja im geläuterten Katholizismus ein Heilmittel für seine erkrankte Gesellschaft sieht.

Wenn Verga auch mit der scharfen Geißelung des Klerus den Finger auf eine der schlimmsten Wunden seiner Zeit legte, so kann man doch wohl sagen, daß er etwas übers Ziel hinausgeschossen ist. Mißstände im ital. Klerus waren zu allen Zeiten vorhanden. Vergas Darstellung läuft im Geiste der Zeit, die ausgesprochen antiklerikal eingestellt war. Ital. Klerus und ital. Patrioten lagen in scharfem Kampfe miteinander. Ich zitiere zu dieser Frage aus dem schon erwähnten Buche von R. Michels: „... eine Flut von Beschimpfungen, von wahren und falschen Beschuldigungen, rieselte mit offenem oder geheimen Einverständnis des antiklerikalen Bürgertums Italiens... durch die Presse Europas und Amerikas. Nichts gutes wurde an der Priesterherrschaft gelassen; alles war verderbt." Und an anderer Stelle: „... das ital. Bürgertum bekämpfte daher die Klerisei nicht als Verächterin dynastischer Einrichtungen, sondern aus ideologischen Motiven; als Totfeindin jener nationalen Einheit, für die es in hundert Schlachten sein Blut vergossen. ... vorderhand gehörte in gewissen, sogar leitenden Schichten der ital. bourgeoisie der Antiklerikalismus ... beinahe zum bon ton..." [70]).

Vergas antikirchliche Haltung ist nur ein Glied in der langen Kette antiklerikaler Dichtungen Italiens im 19. Jahrhundert. Aus mehreren Briefen und Notizen geht Vergas Patriotismus klar hervor: „Credo il patriottismo non solo utile ma necessario finchè le nazioni saranno composte di uomini e non di filosofi umanitari..." [70]).

Aus seiner Vaterlandsliebe heraus, die ihn in dem Klerus den Feind der jungen nationalen Einheit Italiens sehen ließ, erklärt sich der antiklerikale Ton der Dichtung Vergas.

Die Vertreter der Justiz in der Dichtung Vergas sind durch die Gier nach der roba zu Betrügern geworden. In dem gesamten Werk Vergas erscheint nur einmal ein Advokat, den man als einen anständigen Menschen bezeichnen kann; das ist der Rechtsanwalt Zummo aus dem Roman „Dal tuo al mio", der eine Arbeiterliga gegründet hat. Alle anderen Rechtswahrer Vergas vertreten das schreiendste Unrecht. Der Advokat Neri... „un vero usuraio... sottile, avido, inzasiabile,... (M.D.G. p. 7). Seine wahre Gesinnung zeigt dieser „Volksfreund" bei der Landauktion. Gesualdo, Zacco und die Baronin Rubiera streiten sich um den Gemeindebesitz. Auf diese Weise wird der Preis der Grundstücke immer höher getrieben; dies wirkt sich zum Vorteil der Gemeinde aus, der ja das Land gehört. Um aber eine weitere Preissteigerung zu vermeiden, schlägt Neri vor, eine neue

[70]) R. Michels, op. cit. p. 37/39.

Auktion zu eröffnen und den Kanonikus als einzigen Interessenten hinzuschicken, der das Land für einen Mindestpreis für die hinter ihm stehenden Grundbesitzer erwerben soll. „... dividete le terre fra voi tre ... senza liti ... senza puntigli ... senza farvi la guerra a vantaggi altrui ... a vantaggio di chi poi? del commune, vuol dire di nessuno ...". Die Formulierung Gemeinde = Niemand ist der klarste Ausdruck der asozialen Gesinnung des Notars. Sein Vorschlag ist glatter Betrug. Bezeichnend ist auch die Tatsache, daß der Adel mit seinem Plan einverstanden ist. Der Diener Gottes ist sofort bereit, den Unterhändler bei diesem sauberen Geschäft zu spielen.

Auch die Rechtsanwälte aus den Mal. sind Wucherer, die den Fischern zwar ihr Geld abnehmen, ihnen aber nicht zu ihrem Recht verhelfen. Für den armen Klienten haben sie kein Interesse. Ein Gesetz schaffen sie nur für die Reichen.

Justiz und Klerus verbünden sich zur gemeinsamen Ausnützung der Masse. „La giustizia è fatta per quelli che hanno da pagare", ruft ein armes Bäuerlein verzweifelt aus, dem man seine letzte Habe entrissen hat.

Balzacs Bauern fürchten ebenfalls die Gerichtsbarkeit, da diese den kleinen Leuten nie zu ihrem Recht verhilft. „Le rasoir de la justice v'là ce qu'il faut craindre, il garantit le sommeil des riches contre les insomnies des pauvres ... !" (Pays. p. 91). Von dem jungen Rastignac wird gesagt: „Il vit le monde comme il est: les lois et la morale impuissantes chez les riches. .!" (Goriot, p. 98).

Wir unterscheiden in der Dichtung Balzacs zwei grundverschiedene Typen des Rechtsanwalts; auf der einen Seite steht der ehrliche und zuverlässige Notar wie Meister Mathias (Le cont. de mar.) oder J. J. Popinot (L'Interdiction), der die Gerechtigkeit verkörpert und deswegen keinen Erfolg hat. Er zeichnet sich überdies noch durch ein tiefes Verständnis für die Vergehen der Armen aus.

Ihnen gegenüber steht der moderne Rechtsanwalt in der Art eines Solonet (Le cont. de mar.), der seinen Beruf zur Ausnützung der anderen gebraucht. In diese Klasse gehören ferner Typen wie Crémiere-Déonis, der Rechtsanwalt von Nemours und sein erster Schreiber, Goupil, hinein. Balzac bezeichnet Dyonis als „homme fin et faux". In seiner Arbeitsweise ähnelt er dem Advokaten Meri: „pour faire fortune il s'était associé secrètement avec Massin, à qui, sans doute, il indiquait les paysans gênés et les pièces de terre à dévorer. Ces deux hommes se partagèrent les bénéfices de cette usure hypothécaire qui retarde, sans l'empêcher, l'action des paysans sur le sol ..." (U. Mirouet, p. 44).

Die Baronin Rubiera ist die weibliche Vertreterin der Landhamsterer Vergas. Auch sie kommt aus den untersten Volksschichten hervor. Sie tritt uns zum ersten Mal in dem Roman in einem gefüllten Getreidespeicher entgegen, wo sie mit einem Makler über Getreidepreise verhandelt. Wie Gesualdo und Mazzarò arbeitet auch sie pau-

senlos. Ihr Leben kreist nur um die roba. Sie hungert um zu sparen und „macht aus ihrer Haut Schuhe", wie sie selbst sagt. Sie ist ein moderner, nüchterner und sachlicher Mensch. „Io non ho fumi, grazie a Dio! io sono rimasta quale mi hanno fatta mio padre e mia madre... gente die campagna..." (M.D.G., p. 16). Die Darstellung der besitzgierigen Baronin erreicht ihren Höhepunkt in der Zeichnung ihres Schlaganfalls. Sie sieht, wie sich die Hand Gesualdos allmählich nach ihrem Besitz ausstreckt. In einem Wutanfall darüber trifft sie der Schlag. Sie bleibt gänzlich gelähmt und verliert auch ihr Sprechvermögen. Nur noch ihre Augen leben, und aus ihnen tritt das Blut, wenn sie sieht, daß ihr Sohn die Speicherschlüssel nimmt. Trotz ihrer völligen Gelähmtheit hängt sie an ihrer roba wie eine Auster an der Schale; von ihrem Rollstuhl aus beherrscht sie das ganze Haus (vgl. M.D.G., p. 201).

Die Sucht nach dem Besitz geht bei der Baronin soweit, daß sie ein so starkes Gefühl wie das der Mutterliebe getötet hat. Nini ist nicht mehr ihr Sohn, wenn er die Hand an ihre Habe legt. Er wird zum Feind, gegen den sie sich verteidigen muß.

Auch die Baronin aus „Il marito di E." gehört in die Reihe der Landhamsterer Vergas hinein. Der Dichter braucht ganz gegen seine Gewohnheit eine Seite, um uns die Riesenausdehnung ihres Besitzes zu schildern. An ihrem Haus ist die Wandlung des alten Feudalgeschlechtes zur modernen Großgrundbesitzerfamilie deutlich zu erkennen.

Ich möchte abschließend zu diesen Ausführungen bemerken, daß Vergas Abhängigkeit von Balzac in der Betonung des menschlichen Eigennutzes am besten zum Ausdruck kommt. Beide Dichter zeichnen das Bild einer materialistischen Gesellschaft. Beide verfolgen das Eindringen der Besitzgier in die verschiedenen Klassen und in die Herzen der Menschen. Beide unterstreichen die Religionslosigkeit ihrer Zeit, wenn auch aus verschiedenen Motiven heraus.

Eine Parallele zwischen den beiden Dichtern kann sich nur auf die question d'argent beschränken. In wesentlichen Zügen aber unterscheidet sich Verga von dem Franzosen.

Balzac will Maler und Kritiker seiner Zeit sein. „... L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la société...", sagt er über sein Werk in der Einführung vom Jahre 1842; er ist einer der besten literarischen Vertreter der „sagesse française", jener sagesse, die bei Montaigne zum ersten Mal sichtbar wird und eine der wesentlichsten Wurzeln des frz. Geisteslebens bildet. In der Literatur des 19. Jahrhunderts wirkte sich diese sagesse in einem dauernden Ruf der Dichter nach der „sécurité" der Gesellschaft aus. Balzacs Romane „sont devenus des sermons sociaux" nach einem Wort seines Mercadet. „Nachdem ich die Gesellschaft durchmustert habe, um sie zu beschreiben, werde ich sie durchmustern, um sie zu richten", schreibt er in einem Brief an Frau von Hanska[71]). Er will also kritisieren und bessern. In dem Wid-

[71]) Zit. nach Bettelheim, Balzac, München, 1926, p. 171.

mungsbrief seiner „parents pauvres" nennt er sich einen „Doktor der sozialen Medizin", den „Wundarzt unheilbarer Übel". Wenn er auch nicht auf völlige Genesung der kranken Gesellschaft hoffte, so erwartete er doch eine Minderung ihrer Leiden.

Dieses kritische Bemühen Balzacs steht im Gegensatz zu Vergas bewußter Unpersönlichkeit. Verga will nur beobachten und wiedergeben. Die Kunst und nicht die Kritik ist seine vornehmste Aufgabe; jede moralisierende Tendenz liegt ihm fern. „He remained first to last an observer, an interested, courteous yet somehow unmoved spectator . . ."[72]).

Aus dieser verschiedenen Einstellung zum Werk lassen sich alle anderen Unterschiede zwischen den beiden Dichtern erklären. Balzac ist Künstler und Finanzmann, wie er selbst von sich sagt. Er befaßt sich mit Finanzplänen und versucht sich in Spekulationen. Mit 22 Jahren faßt er seine Literatentätigkeit als ein Mittel zum Geldverdienen auf. Sein Werk kann als eine ins dichterische umgesetzte Handelsgeschichte Frankreichs der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten. Sein wirtschaftliches Interesse verrät sich durch seitenlange Auseinandersetzungen über finanzielle Probleme, über Börsenfragen und über die wirtschaftliche Entwicklung Frankreichs. Der Roman „La mais. N." bringt ausführliche Berichte über die Riesenspekulationen des Barons; zur Schilderung der dritten Liquidation des Hauses Nucingen braucht der Dichter allein 10 Seiten. Der alte Notar Mathias erklärt uns die veränderte Vermögenslage des frz. Adels (Le con. de mar. p. 264). In „Ursule Mirouet" finden wir eine ausführliche Darstellung der Entwicklung des Privatvermögens der frz. Bourgeoisie. Weiterhin wird die Vermögenslage der einzelnen Personen ganz eingehend erklärt. Die Entstehung des Vermögens, die Anlage und Verwaltung der Gelder werden durch genaue Zahlenangaben verdeutlicht (vgl. U. Mirouet, p. 27 oder Les petits bourgeois, p. 21).

Dieses finanzielle Interesse finden wir nie bei Verga. Er denkt nicht geschäftlich wie Balzac; für ihn sind die „affaires" nur eine notwendige Basis der modernen Gesellschaft. Nie tritt die roba als selbständiger Faktor für sich auf, sondern wird immer in Verbindung mit den Menschen gebracht. Wir haben auch keine seitenlangen Auseinandersetzungen über wirtschaftliche und finanzielle Fragen bei Verga. In M.D.G. wäre die Möglichkeit dazu gegeben; sie wird aber vom Dichter nicht ausgenützt. Wir erhalten nur ein ungefähres Bild von der unhaltbaren Lage des sizilianischen Agrarproletariats, das durch die Gier der Großgrundbesitzer langsam aber sicher ruiniert wird.

Nie werden bei Verga finanzielle Einzelheiten erörtert. Er will keinen Ausschnitt aus der Geschichte der ital. Agrarreformen geben. Er sieht nur die Menschen in ihren unglücklichen, wirtschaftlichen Verhältnissen, während Balzac die Verhältnisse selbst berücksichtigt. Verga arbeitet auch nie mit genauen Zahlenangaben. Nur

[72]) Th. G. Bergin, op. cit. p. 12.

bei der Landversteigerung wird uns gezeigt, wie Bodenspekulationen vor sich gehen (M.D.G. Kap. II). Nur wird auch weniger der Spekulation als den Spekulierenden Beachtung geschenkt. Die wirtschaftliche Problematik bildet nur den nötigen Hintergrund zu dem Geschehen. Der Dichter bringt auch nie genaue Berichte über die Vermögensverhältnisse seiner Personen. Wir erhalten keine genauen Zahlenangaben über Gesualdos Vermögen, über die Höhe der Mitgift seiner Tochter, über den Wert der Grundstücke der Baronin Rubiera oder über den Ertrag der Schwefelgruben Rametta's. Auch persönlich befaßt sich Verga nicht mit Unternehmungen wie Balzac. In Mailand gehörte sein Interesse den literarischen und künstlerischen Fragen seiner Zeit; in Sizilien verwaltete er die Güter seiner Familie ohne dabei modernen Unternehmergeist zu zeigen. Er interessierte sich für die wirtschaftliche Entwicklung Italiens nur deswegen, weil sie von bestimmendem Einfluß auf die Gesellschaft war. Seine Novellen kommen für eine Diskussion wirtschaftlicher Probleme nicht in Frage, weil ihre knappe Form dies nicht zuläßt. Während Balzac die Wirtschaft und das Geld als aktive Faktoren in seiner Dichtung auftreten läßt, bilden sie bei Verga nur den Hintergrund.

Weitere Unterschiede zwischen den beiden Dichtern zeigen sich in ihren Milieu- und Personenbeschreibungen. Balzac geht hier weit genauer vor als Verga. Bei dem Italiener fehlen die ausführlichen intérieurs und die ausgedehnten Landschaftszeichnungen Balzacs völlig.

Ich stelle zum Vergleich gegenüber:
die Beschreibung des Zimmers des Kanonikus Lupi (vgl. M.D.G. p. 74), die Schilderung des Hauses von Popinot (vgl. l'Interdiction, t. VII, 131).

Balzac schildert eine Unmenge von Kleinigkeiten, denen Verga keine Beachtung schenkt. Der eine zeichnet sein intérieur in drei Sätzen, der andere braucht dazu drei Seiten. Vgl. hierzu noch die genaue Beschreibung des Salons Nucingen (Mais. Nuc. p. 385), die Darstellungen der Häuser Minoret, Grandet oder die Landschaftsschilderungen mit topographischen Einzelheiten aus den „Paysans".

Verga besitzt eine besondere Technik der Milieuzeichnung, die die Goncourts restlos begeistert hätte. So zündet sich z. B. Turriddu sein Streichholz an seinen Hosen an und hebt dabei das Bein, als ob er jemanden einen Fußtritt versetzen wolle. Der Alltagsgegenstand, die scheinbar unbedeutenden, kleinen Bewegungen, werden psychologisch ausgenützt. Von Jeli, dem kleinen Hirtenjungen, wird berichtet, daß er sich seine Jacke selbst flicken kann; daß er Zöpfe aus Pferdehaaren flechten kann, und daß er sich sein Halstuch mit einem Kreidestein wäscht. Er verfertigt kleine Weidenkörbchen für die Eier, er macht Garnrollen aus Rohr und kleine Käfige für die Grillen; er schnitzt Pfeifen und stellt kleine Schilfkörbchen her. Der Inhalt des Sackes, den der Hirtenjunge bei sich hat, wird von Verga genau beschrieben: „...la tasca di tela dove ci aveva tutta la sua

roba. il pane. le cipolle, il fiaschetto del vino. il fazzoletto pel freddo. il batuffoletto dei cenci col refe e gli aghi grossi, la scatoletta di latta coll'esca e la pietra focaja ..." (V.d.c. p. 35).

Der gleiche Unterschied zeigt sich auch in der Art der Personenzeichnung der beiden Dichter. Balzac erweitert die dokumentarische Tätigkeit bis zur Angabe von Schädelformen, Handschuhnummern und Hutnummern. Verga dagegen entwickelt eine eigentümliche, zusammenfassende Personenzeichnung, die in drei bis vier Sätzen einen ganzen Menschen vor uns hinstellt.

„... era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era piu giovane; era pallidda come se avesse sempre adosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi cosi, e delle labbra fresche e rosse che vi mangiavano ..." (V.d.c. p. 13).

Oder die Schilderung von Neri: „... entrava in quel punto il notaro Neri, piccolo, calvo, rotondo, una vera trottola, col ventre petulante, la risata chiassosa, la parlantina che scappava stridendo a guisa di una carrucola ..." (M.D.G. p. 26). Vgl. dazu die Beschreibung von C. Birotteau, die zwei Seiten in Anspruch nimmt und uns auch über die Sonntags- und Werktagskleidung Birotteaus informiert; oder die Zeichnung Popinots, die ebenfalls zwei Seiten lang ist (C. Bir. p. 58—60) oder die Darstellung von Minoret-Levrault (U. Mirouet, p. 5/6), von madame Evangélista (Le cont. de mar. p. 220—21) und die ihrer Tochter Natalie (id. p. 227—30).

Verga bringt nicht wie Balzac geringfügigste Einzelheiten, die an sich keinen Aussagewert besitzen; er gestaltet zusammenfassender und bildhafter. Balzac gleicht in seiner Technik einem Wissenschaftler, der Andere gleicht einem Maler. Der eine zergliedert, der andere reißt zusammen. Beide aber erzielen die gleiche Wirkung, nämlich Realität der Darstellung und der dargestellten Menschen.

Darstellung des Alltags bei Verga.

Man pflegt die Darstellung des Alltags allgemeinhin als ein Charakteristikum der realistischen Dichtung anzusehen. Alltag darunter versteht der Realist das unbewußte Hindämmern, das Vegetieren; Alltag sind inhaltslose, sich langsam hinziehende Stunden, deren Leere den Menschen selten oder fast nie zum Bewußtsein kommt. Aus diesem Alltag hebt der realistische Dichter nun einige Kulminationspunkte heraus, einige wenige Momente wirklich erlebten Lebens. Verga hat einerseits den unbelebten Alltagszustand erfaßt — dies besonders in „Il marito di Elena", und umgekehrt hat er auch die Nichtalltagsmomente, die Stunden des Wachseins aufgedeckt; dies wiederum in dem gleichen Roman. Das Alltägliche erhält bei ihm Bedeutung und wird zum Mitspielen gebracht. Es bildet einen aktiven Faktor in dem Leben seiner Personen.

Um zu einer möglichst genauen Alltagsschilderung zu gelangen, zeigt sich bei Verga wie bei allen anderen Realisten ein Drang zum Dokumentarischen und eine Betonung des Kleinen und des Unbe

deutenden. Die beste Darstellung des Al'tags eines „coeur simple" bringt er uns in der Novelle „il maestro dei ragazzi" (Vag.) Seit 40 Jahren geht das Dorfschulmeisterlein vier Mal am Tag den gleichen Weg, um seine Schüler zu holen und um sie wieder nach Haus zu begleiten. Das ganze Dorf kennt ihn; schon die Eltern seiner jetzigen Schüler sind in seine Schule gegangen. In den 40 Jahren haben sich sein Aussehen, seine Kleidung und seine Haltung nicht verändert. „...le mamme lo conoscevano tutte; dacchè erano al mondo l'avevano visto passare mattina e sera, col capelluccio stintò sull'orecchio. le scarpe sempre lucide, i baffetti come le scarpe, il sorriso paziente e inalterabile nel viso disfatto di libro vecchio; senza altro di stanco che il vestito mangiato dal sole e dalla spazzola..."[73]). Das Tagewerk des Schulmeisters wird mit allen Einzelheiten vom Dichter beschrieben: am frühen Morgen holt er Brennholz und zündet das Feuer an; dann putzt er Schuhe, kocht Kaffee und bringt das Frühstück an das Bett seiner kranken Schwester. Jeden Morgen erkundigt er sich nach ihrem Befinden, und jeden Morgen antwortet sie mit den gleichen Worten. Daraufhin holt er die Milch und zankt sich jeden Morgen mit dem Verkäufer über das zu klein gemessene Maß. Nachdem ihn seine Schwester abgebürstet hat, macht er sich auf den Weg, um seine Schüler zu holen. Ein Tag reiht sich im gleichen Ablauf dem vorhergehenden an. Die Unterhaltungen zwischen dem Schulmeister und seiner Schwester drehen sich immer um das gleiche Thema: „...sedevano a tavola, l'uno di qua l'altro di là di un lembo del tappetino ripiegato, mentre rifacevano tutti i giorni la stessa conversazione vuota e Insignificante del giorno innanzi..."[74]).

Durch den Tod der Schwester wird die gleichmäßige Existenz des Lehrers in Verwirrung gebracht. Der Kulminationspunkt in dem Leben der Schwester ist ihre Liebe zu Angelo Monaco, die unerfüllt bleibt. „Carolina aspettava, felice, tutta piena di una nuova in mezzo alle solite modeste occupazioni, sorpresa da batticuori improvvisi, da dolcezze inesplicabili, per un nulla .... beandosi di uno sguardo, di un sorriso di una parola..."[75]). Als nun auch dieses Nichtalltagsmoment ihres Lebens vorbei ist, sinkt ihr Dasein wieder in den alten Trott zurück. Durch die Spärlichkeit der wachen Momente wird die drückende Last des Alltags vom Dichter noch stärker hervorgehoben. Die Novelle endet mit den gleichen Worten, mit denen sie begann: „...ogni giorno, mattina e sera, tornava a passare il maestro dei ragazzi, con un fanciulletto restio per mano..." Bei der Schilderung der Vorgänge wird immer betont, daß es sich um eine gleichförmige Kette von Ereignissen handelt. Dadurch erziehlt Verga die „ennui" Stimmung der realistischen Novelle.

Mit Vorliebe beschreibt Verga in seinen Novellen dämmernde Lebenswege ohne Höhen und Tiefen. Nedda ist die ital. Schwester

---

[73]) Vag. p. 42.
[74]) id. p. 47
[75]) Vag. p. 55.

der Magd Flauberts aus „un coeur simple". Beide sind Heldinnen der Pflichterfüllung in einem harten Leben, das sie nicht erleben, weil sie nur existieren. Höhepunkte im Leben der Félicité sind ihre Liebe zu Théodore, ihre Liebe zu den Kindern der Madame Aubain, zu ihrem Neffen Victor und zu ihrem lebenden und ausgestopften Papagei. Der Lichtstrahl in dem nur von Entbehrungen ausgefüllten Leben der Nedda ist ihr kurzes Liebesidyll mit Janu, das mit dem Tode ihres Liebhabers und mit dem ihres neugeborenen Kindes ein rasches Ende findet. Ihre weitere Existenz muß so wie früher verlaufen: Arbeit, Entbehrungen und zäher Kampf um das tägliche Brot.

Die Zeichnung des triebhaften, primitiven Menschen.

Verga formt seine Menschen in naturalistischer Weise aus, wenn er ihnen tierhafte Züge verleiht. Die starke Betonung des Animalischen im Menschen verleiht der Dichtung Vergas einen charakteristisch naturalistischen Zug. In seinen Jugendromanen spüren wir noch nichts davon. Aber schon in „Nedda" heißt es: „... ihre Augen gleichen denen eines Hundes, der wütende Blicke auf den Stiefel wirft, der seinen Schwanz bedroht. Oder es wird von ihr gesagt: „... sie läuft wie eine liebestolle Hündin und zittert wie ein verirrtes Zicklein..." Die Rosa aus „Pane nero" wird ein „wahres Arbeitstier" genannt. „... non era per guardare i capelli della Rossa, oppure il petto ... adesso la Rossa lo buttava fuori al sole e al gelo come roba la quale non serve ad altro che a dar latte, talee quale come una giumenta ... per riempir la casa di figliuoli era peggio di una gatta..."

Turriddu singt wie ein „einsamer Spatz". Cola ist „reich wie ein Schwein". Von der Longa, die in ihrer Todesangst um den Gatten keine Ruhe findet, wird berichtet: „... sie lief unruhig durch das Haus und durch den Hof wie ein Huhn bevor es ein Ei legt..."

Nunzio Rametta macht keinen Unterschied zwischen den Tieren und sich selbst. „... hanno lavorato povere bestie ... come ho lavorato io ... cavò fuori di tasca un pezzo di pane ... vo a mangiar la mia biada..."[76]).

Verga versucht in den niedrigsten, bisher unerforschten Bereich der Menschheit hinabzusteigen. In seinem Bemühen um naturalistische Darstellung dieses neuen Menschentyps gelangt er dauernd in den Bereich des Animalischen.

Mit Bewußtsein wird die Tätigkeit der Intelligenz bei den Primitiven ausgeschaltet. Sie handeln triebgebunden. Auch in diesem Punkte nähert sich Verga dem frz. Naturalismus, der mit Vorliebe Menschen der untersten Sphären analysierte. Der einzige Unterschied liegt darin, daß Verga nicht die pathologische Welt des Großstadtproletariats untersucht, sondern sich den halb vertierten

[76]) Dal tuo al mio, p. 83.

Existenzen des Landproletariats zuwendet. Seine Menschen erhalten durch ihre unmittelbare Nähe zum Boden und durch ihre dauernde Berührung mit der Tierwelt einen verstärkt animalischen Zug.

Die Parallelisierung des Menschlichen mit dem Animalischen findet sich bei Verga auf jeder Seite. Sie ist ein Hauptdarstellungsmittel zur Gestaltung des primitiven Menschen. Sie dringt aber auch in die höheren Schichten ein; Elena betrachtet ihren Gatten „con certa serenità carezzevole di bestia malefica".

Die Existenz Rosso Malpelos hat nichts menschliches mehr aufzuweisen. Er wird von allen geschlagen, getreten und tyrannisiert und rächt sich dafür durch eine tierische Brutalität gegenüber den Schwächeren. Sein Leben verläuft so wie das seines Esels, der unter der übermäßigen Last und den zahllosen Stockhieben zusammenbricht. Rosso Malpelo hält die Prügelei seines Esels für unbedingt notwendig: „...se ti accade di dar delle busse, procura di darle il più forte che puoi; cosi coloro su cui cadranno ti terranno per da più di loro, e ne avrai tanti di meno..."[77]).

Rosso Malpelo gilt nicht mehr als die alten Esel, die unten in der Grube ihr Dasein fristen, bis sie verrecken. „...ed egli (Malpelo) era ridotto veramente come quei cani, che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo e da quello finiscono col mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono..."[78]).

In der Novelle „La lupa" zeichnet Verga in sieben Seiten die stärkste Vertreterin seiner triebgebundenen Menschheit. Vor uns ersteht das Drama einer nicht mehr jungen Frau, die, nur von ihren Trieben beherrscht, sich einen jungen Mann vollständig unterwürfig macht. Sie verheiratet ihn mit ihrer eigenen Tochter, um ihm auf diese Weise näher zu sein. Unfähig sich diesem dämonischen Einfluß jemals entziehen zu können, greift Nanni schließlich zu einem Beil und tötet damit die lupa. Schon der Titel der Novelle, der gleichzeitig der Name der Frau ist, ist aus dem Bereich des Tierischen herausgegriffen. Sie wird mit einer unersättlichen, reißenden Wölfin verglichen: „...al villagio la chiamavano la lupa perchè non era sazzia giammai — di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quel andare randaggio e sospettoso della lupa affamata. Ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio[79]). Der Gang der Frau wird von dem Dichter mit dem unsteten und mißtrauischen Schleichen einer Wölfin verglichen. Um den Zustand ihrer Verliebtheit zu schildern wird von ihr gesagt, daß sie „den Durst verspüre, den man in brennend heißen Junistunden hat". Ihren Geliebten vergleicht sie mit der Sonne und dem Honig: „...te voglio! te, che sei bello come il sole, e dolce come il miele..."[79]). Zur Schilderung der Ge-

[77]) V.d.C. p. 79.
[78]) id. p. 81.
[79]) alle Zitate aus „La lupa" in V.D.C.

fühle seiner Primitiven greift der Dichter immer in den Bereich des Sinnlichen hinüber.

Physische und seelische Fähigkeiten der lupa werden von ihrer Triebgebundenheit völlig beherrscht. Ruhelos streicht sie über die in der Mittagssonne glühende Einsamkeit ausgebrannter Felder — zu einer Zeit, wo alles tot und erstorben ist inmitten einer glühenden Leblosigkeit. Sie ist gehetzt und gejagt von ihrer Sucht nach dem Manne, und ihre Gier verleiht ihr übermenschliche Kräfte. „... e sua madre (die lupa) andava nei campi, a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo, a sarchiare, a zappare, a governare le bestie... in quell'ora fra vespera e nona ... Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole...[79]). Ihre Gier ertötet die letzten Spuren der Mutterliebe; sie stellt ihre Tochter vor die Wahl entweder zu sterben oder Nanni zu heiraten, „Se non lo pigli ti ammazzo. Nanni, ihr Gegenspieler, ist der sexuellen Kraft dieser Frau bis zur Hörigkeit unterworfen. Verzweifelt sucht er nach Hilfe und läßt Messen lesen, um sich von dem dämonischen Einfluß der lupa freizumachen. „... si buttò ai piedi del brigadiere, supplicandolo di mandarlo in galera... mandatemi in prigione... non me la lasciate vedere mai più..."[80]).

Persönliche Freiheit und Willensfreiheit sind bei ihm ausgeschaltet. Auch die Tochter der lupa entwickelt etwas „Wölfisches". „... Marrichia ... alla madre ... le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia, come una lupacchiotta anch'essa...". Der Kampf zwischen den beiden Frauen, die keinerlei Blutsbande mehr kennen, führt soweit, daß Marrichia ihre Mutter verklagt. Aber die Wölfin läßt ihre Beute nicht mehr los. Ihr weiteres Leben wird bis zu ihrem Tode von ihrem Trieb beherrscht, der ihr Schicksal und Verhängnis wird. Man ist versucht, in der lupa ein Seitenstück zu Zolas Renée zu sehen. Auch Renée lebt nur ihren Trieben gemäß, ohne sich der Recht- oder Unrechtmäßigkeit ihres Handelns bewußt zu werden. Nur liegt der Unterschied zwischen der lupa und Renée darin, das Letztere das Problem der hérédité als Notwendigkeitsbegriff für die Menschheit verkörpert. Ihr persönlicher Wille ist unter dem dominierenden Einfluß von Verhältnissen und Umgebung ohnmächtig. Weil sie die Tochter einer Ehebrecherin ist, muß sie mit ihrem Stiefsohn die Ehe brechen. An der Renée zeigt Zola, daß alles seelische Leben nur ein von milieu und hérédité beherrschter Causalismus ist. Im Gegensatz zu der Renée ist die Lupa weit mehr in den Bereich des Animalischen hinübergezogen. Verga bindet seine Menschen nie an naturwissenschaftliche Gesetze. Er verknüpft sie so stark mit ihren Trieben, daß ihr Leben ausschließlich davon beherrscht zu sein scheint. Die Lupa kennt kein anderes Gesetz mehr als die Befriedigung ihrer Sucht. Jede Möglichkeit eines seelischen Lebens und eines vernunftmäßigen Handelns scheint bei ihr ausgeschlossen. Ihr Schicksal wird nicht durch die

[80]) V.d.C. p. 17.

Kraft ihres Willens geformt, sondern ist durch ihre Triebgebundenheit bestimmt.

Renées Charakter und Schicksal sind ein mathematisch zu berechnendes Ergebnis ihrer Verhältnisse und Umwelt. Dagegen ist die Lupa nur reiner Trieb. Sie hat kein Gefühl für die Sünde. Sie ist, ohne zu wissen, Schicksal und Verhängnis aller, die ihr verfallen.

Die Wirkung des Selbsterhaltungstriebes auf die Primitiven zeigt die Novelle „Libertà". Die misérables richten ein Blutbad unter ihren Bedrückern an; sie morden und zerfleischen alles, was ihnen in die Hände fällt. „... se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case ... a colpi di scure ..."[81]).

Die entfesselte Masse weiß nicht mehr, was sie tut. Die Befriedigung des Nahrungstriebes, der Kampf um die Selbsterhaltung, reißt sie zum Morden. Der Anblick des Blutes macht sie trunken: „...e il sangue che fumava ed ubbriachava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue... — ai galantuomini!... ammazza! ammazza!..."[82]).

Der Hunger, der die Familienväter dazu zwang, ihre Töchter zu verkaufen, treibt sie jetzt zum Morden. In der Masse erwacht die Lust am Zerfleischen; die Freude an den Zuckungen zerrissener Körper: „...anche il lupo allorchè capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia — ..."[83]).

Die misérables sind einem Blutrausch verfallen, dem sie sich hemmungslos hingeben. Am Morgen nach der Blutnacht ist die Menge wieder zur Besinnung gelangt. Jeder weiß, daß er eine Schuld auf sich geladen hat: „...si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino...". Wie unter einem unsichtbaren Druck steht die Masse bewegungslos da, ohne sich gegen die heranrückenden Soldaten zu verteidigen, obwohl sie dazu die Möglichkeit hätte. Fünf Männer werden sofort erschossen und weinen wie kleine Kinder vor ihrer Hinrichtung. Und als alle Männer des Dorfes, die an dem Aufstand beteiligt waren, zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt werden, fragt einer der Primitiven ganz erstaunt: „Perchè? Se avevano detto che c'era la libertà...".

Der Hunger hat die sozial Enterbten zur blutigen Revolte gegen die bestehende Ordnung getrieben. Oder, um mit Zola zu sprechen: „le temps venait, où les misérables, poussés à bout, feraient justice..."[84]).

Die Masse besitzt keine Denkfähigkeit mehr. Sie unterscheidet sich in nichts mehr von einem Rudel ausgehungerter Wölfe. Die Primitiven töten andere, um nicht selbst zu verhungern. Ihr langsames Erwachen am Morgen nach der Tat zeigt am deutlichsten, wie un-

---

[81]) N. R. p. 233.
[82]) N.R. 232.
[83]) id. p. 233.
[84]) zit. nach L. Deffoux, Le naturalisme, p. 216. Paris, 1929.

bewußt die Masse gehandelt hat, wie sie nur ihren Trieben aber nicht ihrem Denken folgte.

Die Vermutung liegt nahe, daß der Dichter mit einer gewissen Absicht in seinen Novellen immer wieder Mord und Totschlag gestaltet. Nanni erschlägt die lupa; Pentolaccia tötet den Geliebten seiner Frau; Alfio tötet Turriddu im Zweikampf. Jeli il pastore ermordet Don Alfonso; der curatolo Arcangelo erschlägt den Verführer seiner Tochter. In der Novelle „Il mistero" erschießt Janu seinen Rivalen Cola u. a.

Als besonderes Beispiel für diese Totschlägereien greife ich die Novelle „Un processo" (Vag.) heraus. Das Milieu und die Menschen der Erzählung sind aus den untersten Volksschichten herausgegriffen. Die Hauptpersonen sind eine Dorfprostituierte und ihr Geliebter, ein alter Arbeiter, der seinen Rivalen erschlagen hat. Die Prostituierte heißt la Malerba. Niemand weiß, woher sie kommt; sie kennt weder Vater noch Mutter noch ihr Alter. Als Beruf gibt sie an: „Donna di mondo." Sie ist „una creatura senza nome, senza età, quasi senza sesso, alta, nera, magra, mangiata dagli stenti e dal vizio che solo le era rimasto vivo negli occhi arditi ..." [85]).

Der Mörder ist ein bejahrter Mann, der die Prostituierte zu sich genommen hat. Der Angeklagte hat gemordet, weil er sein letztes Besitztum — eben jene Prostituierte — in Gefahr sah. Man ist versucht, hier an den Ausspruch Gesualdos zu denken: „A chi ti vuol togliere la roba, levagli la vita". Er erkannte, daß ihm seine Geliebte von einem Jüngeren entrissen wurde und warnte diesen. Als dies nichts nützte, griff er zur Waffe. Hier haben wir den Fall, wo einer der Primitiven mit voller Überlegung gemordet hat. Sein Ehrbegriff war sehr stark ausgeprägt: „... si lasciava morire piuttosto che mangiare del mio guadagno (v. d. Erwerb der Prostituierten) mi diceva, poveretto: è che penso al come lo guadagni, questo pane, e non posso mandarlo giù ..." [86]).

Die Ehre kann nach seiner Auffassung nur mit Blut wiederhergestellt werden. Für ihn ist der Totschlag des Gegners eine ganz selbstverständliche Sache, so selbstverständlich, daß Jeli den Richter bei seiner Verurteilung ungläubig fragt: „come? non dovevo ucciderlo nemmeno? ... se mi aveva preso la Mara! ..." [87]).

Ich stelle mich mit dieser Untersuchung des primitiven Menschen bei Verga gegen Luigi Russo, der in seinem schon genannten Werk — dem ich sehr viele Anregungen verdanke — zu dieser Frage ausführt: „... nel fondo primitivo dell'umanità (Verga) seppe trovare una sanità e una profondità di sentire ... e perciò più che il descrittore del turpe ... del basso ... egli volle essere le scopritore dell' umanità dei derelitti e dei barbari ..." [87]). Ich kann mich dieser Auffassung nicht anschließen. Die Primitiven Vergas haben mehr Sinn für Essen und Trinken als für Gefühle, die sie mit Recht als

[85]) Vag. p. 73.
[86]) Vag. p. 75.
[87]) V.D.C. p. 71.

Luxus bezeichnen. Ich habe im Vorhergehenden ihre starke Triebgebundenheit aufgedeckt. Eine andere Frage wäre die, ob Verga durch die sachliche Darstellung des Elends der Ausgestoßenen nicht eine Rechtfertigung ihrer Handlungsweise bringen wollte. Auch diese Frage ist schwer zu beantworten. Verga hat sich selten über den Zweck seiner Kunst geäußert. Im Vorwort zu Dal tuo al mio erklärt der Dichter bei einem Rückblick auf sein dichterisches Werk, daß er nur ein Kunstwerk schaffen wollte, ohne dabei moralisierende und humanisierende Ziele zu verfolgen. Mit den Worten „se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in prò degli umili e dei diseredati da un pezzo..." gibt uns Verga wohl den besten Aufschluß für diese Frage.

Es erhebt sich uns nun die Frage: Entspricht Vergas Darstellung der bas—fonds der Landbevölkerung den Bildern der frz. Naturalisten insbesondere den Schilderungen Zolas? Ich möchte in diesem Zusammenhang auf das Verhältnis Verga—Zola näher eingehen. Verga kannte Zola. Ein Brief Zolas vom Jahre 1881 läßt auf eine gewisse Sympathie der beiden Dichter schließen: „...au milieu des haines et des mauvaises volontés qui m'entourent encore, votre poignée de main me reconforte en me prouvant que j'écris au moins pour quelques amis littéraires..." [88]). Die beiden Dichter kannten sich auch persönlich (vgl. p. 29—30 meiner Arbeit).

Verga wurde sehr oft von der früheren Kritik als Schüler Zolas bezeichnet. Ich erinnere an M. Muret, der in seinem Buch über die zeitgenössische ital. Literatur sagt: „Le naturalisme italien prétendit avec M. Verga au même objet qu'en France avec M. Zola. Désormais la littérature devait être scientifique et le roman exspérimental." [89])

Vergleiche hierzu noch eine neuere Arbeit von L. Tonelli: ".. se infatti il Flaubert aveva persuaso Verga all'impersonalità, Zola lo persuadeva allo studio degli ambienti, quasi privi di deformazioni civili e sociali; degli uomini vicini allo stato primordiale..." [90]).

Croce sah als erster in Verga den selbständigen Künstler, und L. Russo lehnt jede Verwandtschaft Zola—Verga ab, „mai due scrittori furono cosi lontani come lo Zola e il Verga..." [91]). Ich schließe mich dem Urteil Russos an. Es gibt fast keine Gemeinsamkeiten zwischen Verga und Zola. Der wichtigste und grundlegendste Unterschied zwischen den beiden Dichtern besteht darin, daß der eine ein Wissenschaftler sein will und in seinen Romanen mit wissenschaftlichen Methoden vorgehen will, während der andere die Wissenschaft als aktiven Faktor im Kunstwerk ablehnt (vgl. Kap. D II meiner Arbeit). Aus dieser grundverschiedenen Einstellung der beiden Autoren ergibt sich die grundsätzliche Ungleichheit ihrer Werke.

88) R. Barbiera, Ideali e caratteri dell'ottocento, p. 358.
89) M. Muret, La littérature italienne d'aujourd'hui, Paris, 1906, p. 7.
90) L. Tonelli, G. Verga, Catania 1927, p. 17.
91) L. Russo, op. cit. p. 68.

Das Verhältnis Zola—Verga ist so wie das Verhältnis Renée—Lupa. Die Rougon Macquart und die Vinti haben keine Gemeinsamkeiten in ihren wesentlichen Zügen.

Zola wollte in seiner „histoire naturelle et sociale" eine Familiengeschichte vom Standpunkt der Erblichkeit geben. Sein Zyklus umfaßt fünf Generationen. Sie alle stammen von der Ahnmutter A. Fouque ab, die frühzeitig dem Wahnsinn verfällt. Der Ahnherr der Familie Macquart ist ein notorischer Trinker. Zola setzt nun in seiner Romanreihe den Verfall der Macquart und den Aufstieg der Rougon, des gesunden Zweiges der Familie, auseinander. Er untersucht in den einzelnen Generationen die Erbanlagen, die Keime zur Habsucht und zur Herrschgier, zur Trunksucht und zum Schwachsinn.

Das zweite wichtige Moment des Zyklus liegt in der Betonung des bestimmenden Einflusses der Umgebung auf das Individuum. Ferner verbindet Zola mit der wissenschaftlichen Untersuchung der Vererbungs- und Umweltsgesetze eine Gesellschaftszeichnung und eine Gesellschaftskritik. In seinem Zyklus fehlt kein Beruf und kein Stand, keine Gesellschaftsschicht und keine moderne Lebensform. Streiks, Gesellschaftskrisen, Wirtschaftskrisen, Revolutionen, Kriegsbilder, alle Momente des modernen Lebens ziehen in vollständiger Fülle an uns vorüber. Hinter ihnen stehen die Kritik der Zustände und Zolas bekanntes „J'accuse!"

Verga schaltet jede physiologische Grundlage der Dichtung aus; dafür wird die Psychologie Basis des Kunstwerks. Er unterscheidet sich von Zola durch eine viel stärkere Anteilnahme am psychologischen Spiel im menschlichen Leben. Bezeichnend dafür ist seine Vorrede zur „Amante di Gramigna", wo ausdrücklich gesagt wird, daß der geheimnisvolle Entwicklungsprozeß der menschlichen Passionen den Hauptgegenstand des dichterischen Interesses bildet. So viel Interesse hat aber Zola nie an der Psychologie gezeigt. Er hat außerdem auch die psychologischen Phänomene als Auswirkungen physiologischer Momente aufgefaßt. Verga dagegen versucht dem geheimnisvollen Entwicklungsgang der menschlichen Leidenschaften nahezukommen ohne ihn auf physiologische Grundlagen zurückzuführen. Auch in den Themen liegen bei Verga und Zola keine Gemeinsamkeiten vor. Zolas Thematik gehört mit Ausnahme von „La terre" der modernen Großstadt an unter besonderer Berücksichtigung der untersten Volksschichten. Kein einziger Roman Vergas — ausgenommen einige Novellen der Sammlung „Per le vie" — weist Großstadtproblematik auf.

Auffällig ist die starke Betonung des Physischen insbesondere des Sexuellen bei Zola. Jules Lemaitre nennt ihn „le poète brutal et triste des instincts aveugles, des amours charnelles, des parties basses et répugnantes de la nature humaine."[92]). In seinen Romanen häufen sich die Beschreibungen von Häßlichkeiten und Abscheulichkeiten, von vertierten Leidenschaften und von ungehemmter Gier. Er zeichnet sein Bild der bas-fonds in unverhüllter Form; dem

[92]) J. Lemaitre, Les contemporains, I, 254.

Leser wird keine ekelerregende Szene erspart. Verga verschont sein Publikum mit einer Schilderung der tiefsten Nachtseiten der menschlichsten Gesellschaft. Er deutet immer nur an; nie werden bei ihm Szenen, die Grauen und Ekel erregen könnten, ausgeführt. Aus seiner Dichtung ergibt sich ein Bild der niedrigsten Schichten der sizilianischen Landbevölkerung. Also könnte ein Vergleich mit Zolas „La terre" nahe liegen. Ich bemerke hierzu, daß es sich nur um einen Vergleich der Bauernnovellen Vergas mit dem Roman Zolas handeln kann. Die in den Mal. auftretenden Menschen sind kein Agrarproletariat.

Thema und handelnde Personen sind bei Verga und Zola gleich. Das Landproletariat soll in seinem Kampf um den Boden dargestellt werden. Zola zieht aber weit mehr als Verga seine Menschen auf die Stufe des Animalischen hinunter. Er führt uns keine Menschen mehr vor, sondern grausame Tiere (vgl. etwa die Parallelisierung Lises mit ihrer Kuh, p. 254, 60). Zolas Bauern schrecken vor nichts mehr zurück, um den Boden an sich zu reißen; sie begehen Vatermord, (p. 498), Vergewaltigung (p. 445), Schwesternmord (p. 447), Diebstahl und Totschlag. Ihre Verbrechen sind wohlüberlegt und lange vorbereitet. Sie werden nicht aus Hunger und Not dazu getrieben; die Gier nach dem Besitz reißt sie zu unmenschlichen Taten hin. Das Landproletariat Zolas ist im ganzen als moralisch verkommen und degeneriert dargestellt.

Vergas Zeichnung der Primitiven unterscheidet sich grundsätzlich von der Zolas. Seine Bauern begehen ihre Verbrechen aus bitterer Not heraus. Sie sind unglückliche Menschen, die durch Elend und Mißernten unverschuldet in einen halb tierischen Zustand hineingeraten sind. Nie aber werden sie als bewußte, hemmungslose Verbrecher gezeigt. Sie morden nicht bewußt, sie tun dies ohne Überlegung. Sie sind „umili attori degli umili drammi", wie sie der Dichter selbst nennt.

Die Darstellungen von Häßlichkeiten häufen sich deswegen so sehr bei Zola, weil seine Menschen auf Grund vererbter Eigenschaften und bestimmter Milieueinflüsse schon von vornherein amoralisch sind. Nun spielen Vererbung und Umwelt keine ausschlaggebende Rolle in der Dichtung Vergas. Seine Menschen sind nicht von der Wiege an schlecht. So sind sie also grundverschieden von Zolas Menschen. Die lupa ist eine ganz andere Gestalt als Zolas Jaqueline (La terre). Obwohl beide Frauen nur ihrer Lust leben und keine andere Befriedigung kennen als die ihrer Sucht, so geht doch die lupa für ihre Leidenschaft in den Tod ohne auch nur eine Minute zu zögern. Sie mißbraucht auch nicht ihre Gewalt, um materielle Vorteile zu erreichen. Dagegen ist Jaqueline vom Anfang bis zum Schluß der Erzählung die berechnende Dirne, die ihre sexuelle Kraft dazu benützt, um sich Rechte zu erobern, die ihr nicht zustehen.

In Zolas Romanen wird der ausführlichen Darstellung der Umwelt viel Beachtung geschenkt. Bei Verga fehlt eine detaillierte Milieuzeichnung. (s. das vorhergehende Kapitel.)

Ich fasse zusammen: Der Hauptunterschied zwischen Verga und Zola liegt darin, daß der eine die Wissenschaft im Kunstwerk ablehnt, während der andere sie zur Basis der Dichtung macht. Ein weiteres trennendes Moment liegt in der starken Betonung des Psychologischen bei Verga, während Zola das Hauptgewicht auf das Physiologische legt. Auf Grund dieser wesentlichen Unterschiede sind die Dichtungen der beiden Künstler so voneinander geschieden, daß sich keine bedeutenden Gemeinsamkeiten herausfinden lassen.

Was für Vergas Verhältnis zu Zola gilt, kann auch annähernd für seine Beziehungen zu zwei weiteren Vertretern des frz. Realismus gelten, zu den Brüdern Goncourt. Verga hatte ihre Dichtungen auf dem Wege über Capuana kennengelernt, der ihnen eine ausführliche Besprechung in seinen „Studi della letteratura contemporanea" gewidmet hatte. Verga steht den Brüdern durch seine rein ästhetische Einstellung zur Kunst nahe. Alle drei streben nach unpersönlicher Darstellung und verraten sich so als Schüler Flauberts. Weitere Gemeinsamkeiten finden sich in den Themen, und vor allem in dem Verständnis und Mitgefühl für die sozial Entrechteten.

Dagegen trennen sich die Brüder von Verga durch die starke Betonung des Physiologisch-Medizinischen. Außerdem ergibt sich aus den Romanen der Goncourt ein gewisser Geschmack der Verfasser am Krankhaften und am Bizarren. Vergas Gestalten tragen nie pathologische Züge; sie sind kerngesund aber nicht kompliziert. Capuana würde sich in dieser Hinsicht sehr gut zu einem Vergleich mit den Goncourts heranziehen lassen; er brachte mit Vorliebe interessante und außergewöhnliche „Fälle", die er sorgfältig untersuchte. Die Goncourts schrieben einmal von sich selbst: „Les premiers nous avons été les écrivains des nerfs." (Journal v. 22.12. 67.) Verga zeigt zwar in seinen Jugendromanen ein gewisses Interesse an der modernen Nervenforschung; dies tritt aber in seinen Bauernerzählungen ganz zurück. Seine dörflichen Menschen kennen den Begriff „Nerven" nicht.

Ich möchte abschließend hierzu bemerken, daß Verga zu dem größten frz. Naturalisten, Zola, keine wesentlichen Beziehungen hat. Mit seinen Vorbereitern, den Goncourts, teilt er nur einige geringe Gemeinsamkeiten. Wir nähern uns immer mehr der Feststellung einer originellen Kunst Vergas und seiner Sonderstellung innerhalb seiner frz. und ital. Zeitgenossen. Es bleibt uns nur noch übrig sein Verhältnis zu Flaubert zu untersuchen.

Il Marito di Elena und Madame Bovary.

Flaubert ist in Italien erst im Zusammenhang mit Zola bekannt geworden. Verga las die Bovary im Jahr 1873; er erhielt den Roman durch die Vermittlung Capuanas, der alle interessanten und wichtigen Dinge schon fürsorglich unterstrichen hatte.

Verga schreibt über die Bovary an seinen Freund:

„... le livre est beau au moins pour les gens de métier... il s'y trouve une habileté magistrale dont il y a beaucoup à apprendre..." An anderer Stelle aber heißt es:

„... le livre ne me va pas non parce que le réalisme excessif me choque, mais parce que du réalisme il n'y a que celui des sens, et même le pire... les passions des personnes n'ont que la durée d'une sensation; c'est peut-être là la raison qui nous empêche de nous attacher aux héros du drame, malgré le caractère des événements, choisi avec parcimonie; mais le livre est écrit par quelqu'un qui est sceptique même à l'égard des passions qu'il décrit ou par un homme qui n'a pas des principes bien établis, ce qui est plus grave..."[98]).

Der künstlerische Wert der Bovary, das Neue und Epochemachende, wird von Verga erkannt und hervorgehoben. Der „übertriebene Sinnenrealismus" Flauberts wird aber abgelehnt. Die Tatsache überrascht uns nicht, wenn wir bedenken, daß Verga in „Il marito di E." nur mit rein psychologischen Mitteln arbeitet. Die Erlebnisse seiner Personen, insbesondere die Liebeserlebnisse, werden nur leicht angedeutet, aber niemals genau definiert. Sinnliche Erlebnisse werden bei Verga immer nur ganz unbestimmt gezeichnet.

Aus dem gleichen Brief geht eine gewisse Kritik Vergas an der übertriebenen Skepsis Flauberts hervor. Sogar die Unpersönlichkeit wird angegriffen, die nach Vergas Ueberzeugung zu weit geht.

Der Brief ist am 14. 1. 1874 geschrieben, also in einer Zeit, die eine Bruchstelle in Vergas dichterischer Entwicklung bedeutet. 1874 erschien „Nedda", das erste veristische Dokument, in der sich romantische Reste mit neuen Formen kreuzen. Ein Jahr später veröffentlichte er „Eros", einen Roman, der noch gänzlich unter dem Einfluß der scapigliatura stand. 1874 verurteilte Verga Flauberts Unpersönlichkeit, während er selbst nur sechs Jahre später in der préface zur „Amante di Gramigna" völlige Trennung von Kunstwerk und Künstler forderte. Auch die Kritik der Skepsis Flauberts ist eine Auswirkung der Übergangszeit; schon einige Jahre später erschienen seine V. d. C., deren Skepsis einen nicht unbeträchtlichen Grad zeigt.

Wie sich das Urteil Vergas über Flaubert wandelt, berichtet uns S. Lopez, der von 1894—97 Professor am Instituto Tecnico von Catania war und zu dem engeren Freundeskreis um Verga gehörte. „... parlava (Verga) piuttosto dei libri che aveva in lettura; rileg-

[98]) Zit. nach Arrighi, op. cit. p. 295.

geva allora tutto il Flaubert e mi ricordo le sue risate piene, fragorose nel rievocare le figure, le frasi di Buvard et P. e l'ammirazione commossa per l'éducation sentimentale. Per lui Flaubert era il colosso..."[94]). Beide, Flaubert und Verga, führen die strenge Technik des scheinbar sachlichen Beobachtens durch. Beide streben nach unpersönlicher Formung einer Gegebenheit. Beiden ist es zum Glück nicht ganz gelungen, ihr Ideal zu erreichen. Da, wo sie ihre starre Maske etwas lüfteten, haben sie ihr Bestes geleistet. Aber theoretisch bestehen sie beide auf der Forderung der Entpersönlichung.

Flaubert: „... je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre un seul mouvement ni une seule réflexion de l'auteur..."

Verga: „... il trionfo del romanzo si raggiungerà allorchè... la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile... l'opera d'arte semberà essersi fatta da se... senza serbare alcun punto di contatto col suo autore..."

Bei beiden Dichtern dringt ein gewaltsam unterdrücktes, romantisches Element immer wieder an die Oberfläche. Bei Verga äußert sich dies in seiner Vorliebe für schwermütige Stimmungen und in seinen konstanten Darstellungen von Verlassenheit, Trauer und Einsamkeit. Romantiker ist Verga ferner in seiner ironisierenden Darstellung einer flachen, verlogenen, bornierten sogenannten „guten Gesellschaft".

Den Hauptunterschied zwischen Verga und Flaubert sehe ich darin, daß bei Letzterem die Form als Gottheit besteht, während dies bei Verga nicht der Fall ist. Flaubert sucht Befriedigung und Beruhigung in der „écriture d'artiste". Er ist „littérateur avant tout", wie die Goncourt ihn nennen. Verga hat sich nie mit einer derartigen Gewalt an die reine Form geklammert. Sie ist ihm nicht Selbstzweck, sondern Mittel. Sein Streben geht nach einer harmonischen Verbindung von Gehalt und Gestalt. Auch er war skrupelhafter und bewußter Artist. Die vier Ausarbeitungen der Malavoglia sprechen von einer langen und geduldigen Arbeit. Sie zeigen das mühsame Feilen und Glätten am Werk und die dauernden Korrekturen: „... la realtà è che Verga scrive tre o quattro volte le sue opere... e che l'arte sua è tale miracolo di essenzialità e di precisione..." schreibt L. Perroni in ihren Studi Verghiani p. 109. Verga stellt aber nie die Form über die Sache; er glaubt an den Stoff, der ihm erste Gegebenheit ist.

Ich will im folgenden die Bovary und Il marito di E. nebeneinanderstellen und versuchen, Gleiches bzw. Abweichendes herauszufinden. Die Romane besitzen in Bezug auf milieu, Personen und Szenen sehr viel Ähnlichkeiten. In beiden Erzählungen bildet ein Provinzstädtchen den Rahmen des Geschehens. Die Szenerie der Bovary ist Tostes und Yonville l'Abbaye; bei Verga handelt es sich um Rosamarina Altavilla, Neapel und wieder Altavilla. Die langweilige Kleinstadt mit ihrem ewig gleichen Gesicht und ihrem eintönigen Stumpf-

[94]) Illustrazione Italiana v. 20. VIII. 1920.

sinn ist die Bühne, auf der sich das verhängnisvolle Geschick der beiden Frauen erfüllt. Die Häuser gleichen sich: „... il primo giorno alla Rosamarina fu malinconico, in quelle stanzuccie nude... al cadere di quella giornata scialba... colla prospettiva del paesetto perduto nella nebbia..." [95]).

Auch Emma wird von einem kahlen, unfreundlichen und nüchternen Heim empfangen, dessen Anblick sie zum ersten Mal aus ihren Illusionen herausreißt.

Beide Frauen sind in gleicher Art erzogen worden. „... mademoiselle Rouault, élevée au couvent, chez les Ursulines, avait reçu une belle éducation... qu'elle savait en conséquence la danse, la géographie, le dessin, faire de la tapisserie, et toucher du piano..." [96]). Sie liest Paul und Virginie und begeistert sich für Maria Stuart, Jeanne d'Arc und Agnes Sorel. Sie ist so weit in die Unwirklichkeit ihrer Romane eingesponnen, daß sie sich wünscht, als Ritterfräulein auf einer einsamen Burg zu leben und auf einen Ritter in weißer Rüstung zu warten. Ahnungslos, erfüllt von romantischen Phantastereien, heiratet sie Charles. Elena ist unter den gleichen Gegebenheiten aufgewachsen. „... le signorine avevano ricevuto un educazione quasi fossero destinate a sposare dei principi. Si udivano parlare inglese e francese sul terrazino, suonavano il piano come non dovessero far altro tutta la vita e di tanto in tanto mettevano alla finestra per asciugare dei dipinti. La signorina Elena... leggeva dei romanzi ... guardava con certi occhi... come se aspettasse il personnaggio romanzesco che doveva offrirle la mano, il cuore e una carozza a quattro cavalli..." [97]).

So wächst sie in der Weltabgeschiedenheit eines kleinbürgerlichen Daseins auf. Ihre innere Unbefriedigtheit sucht sie durch romantische Lektüre zu befriedigen; so steigert sie sich selbst in ein gegenwartsfremdes Land der Illusionen hinein.

Beide Frauen sind seelisch und geistig flache Geschöpfe. Ihr bedeutendster Charakterzug ist ihr unbewußter, grausamer Egoismus. Cesare arbeitet pausenlos, gehetzt von dem dauernden Gedanken an Frau, Kind und Zukunft. Elena lebt in einem Vergnügungstaumel, der sie so ausfüllt, daß sie für ihren Gatten und für ihr Kind keinen Gedanken mehr hat. „... trovava alle volte qualche minuto per sparire fra due usci e andava a mettere la sua testolina ornata di rose purpuree o di camelie nel vano del suo uscio dicendogli: non vieni un momento? un momento solo per farti vedere..." [98]). Ihr Egoismus ist unverhüllt aber unbewußt. Er ist vom Dichter derartig leicht skizziert, daß der Leser frei in die Seele der Frau eindringen kann und den Ernst und die Blindheit ihrer Haltung verfolgen kann. Cataldi spricht es halb im Ernst und halb im Scherz aus: „... ella non amerà

---

[95]) Il marito di E. p. 61.
[96]) Madame Bovary, p. 18.
[97]) Il marito di E. p. 32.
[98]) Il marito di E. p. 184.

mei altri che se stessa". Auch Cesare empfindet ihren Egoismus; er sieht aber, daß sie eigentlich nichts dafür kann. „... in quei momenti ei le leggeva sino in fondo all'anima... e pensava che ella gli aveva dilaniato il cuore senza sospettare di fargli male al pari del fanciullo che tortura un uccelletto..." [99]).

Es kommt Elena nie zum Bewußtsein, wie weit ihre Eigensucht schon geht. Sie nimmt es als selbstverständlich hin, daß sich Cesare halbtot arbeitet, um ihre Ansprüche befriedigen zu können.

Auch Emmas Egoismus wird vom Dichter dauernd betont. Die Sorge um ihren Gatten, um ihr Kind und um ihr Heim ist nichts anderes als Befriedigung ihrer eigenen Sucht. „... Emma... quelquefois, lui rentrait dans son gilet la bordure rouge de ses tricots, rajustait sa cravate... et ce n'était pas pour lui... c'était pour elle même par expansion d'égoisme..." [100]).

Beide Frauen drängen ihre Männer zur Karriere. Sie tun dies nicht aus Liebe zum Gatten, sondern um einen berühmten Gatten zu besitzen. „... elle aurait voulu que ce nom de Bovary, fût illustre qui était le sien...". Aus der gleichen Selbstsucht heraus treibt sie Charles zu der mißglückten Operation. Nach seiner Rückkehr nach Neapel sucht Cesare erfolglos nach Arbeit. Elena steht seinen Bemühungen verständnislos gegenüber. Als er schließlich einen kleinen Beamtenposten annehmen will, bäumt sich ihr Stolz dagegen auf: „... Elena non apriva bocca... ma si ribellava in cuor suo all'idea di presentarsi in un salone accompagnata da uno scribacchino di tribunale, o da un impiegatuccio dell'agenzia delle tasse..." [101]).

Emma und Elena empfinden die Mutterschaft nur als eine lästige Qual. Elena sieht in ihrem Muttertum nur ein Opfer ihrer Jugend und Schönheit „... pensava alla sua giovinezza miseramente sfiorita? alla maternità che l'aspettava come un sacrificio?" [102]). Nach der Geburt ihres Kindes zeigt sie weder Freude noch Glück. Eine grenzenlose Gleichgültigkeit prägt sich in ihrem Gesicht aus. Das Geschrei des Kindes und das Geschwätz der Amme stören sie in ihren Unterhaltungen über Heine und Musset: „Mio Dio! sono queste le gioie della maternità... e si metteva la testa fra le palme disperata..." [103]).

Emma erwartet ihre Mutterschaft mit einer gewissen Neugierde. Sie sieht vorerst in ihr nur eine neue Sensation und eine Abwechslung ihres eintönigen Daseins. Während sie mit Rodolphe ihren Fluchtplan entwickelt, denkt sie nie an ihr Kind; ihr eigenes Glück geht ihr vor. Bezeichnend für ihre Nachlässigkeit gegenüber ihrer kleinen Tochter ist die Szene, wo sich das Kind durch ihre Schuld blutig schlägt (s. Bovary, p. 126).

Elenas Schicksal liegt wie das der Bovary in ihrem Hang zur Romantik begründet. Dies ist die stärkste Parallele, die man zwischen

[99]) id. p. 176.
[100]) Madame Bovary, p. 67.
[101]) Il marito di E. p. 132.
[102]) id. p. 153.
[103]) Il marito di E p. 186.

den beiden Dichtungen ziehen kann. Beide Frauen stoßen sich an der nüchternen Gegenwart, dazu getrieben von ihrem Hang zur Romantik. Beide streben mit jeder Faser ihres Wesens, um aus dem Alltag herauszukommen; beide sehen sich in jeder neuen Passion in einen neuen Alltag versetzt.

Als junges Mädchen sitzt Elena Abend für Abend auf der Terrasse ihres Elternhauses; sie träumt im Mondschein und starrt wie gebannt auf die Fenster des gegenüberwohnenden Studenten. Sie entfernt sich immer mehr von der Realität, ohne sich dessen aber bewußt zu werden. Sie ist es, die Cesare auf den Gedanken der Flucht bringt; sie treibt ihn zu dem romantischen Entführungsplan an; Ich erinnere hierbei daran, daß der Fluchtplan in Flauberts Roman von Emma ausgeht und nicht von Rodolphe.

Die folgenden Episoden von Vergas Roman verlaufen parallel zu dem französischen Roman:

Emma — Léon	Elena — Peppino
Emma — Rodolphe	Elena — Cataldi
Emma — Léon	Elena — Fiandura

Emma ist mit dem jungen Léon durch gleiche Schwärmerei und geistige Flachheit verbunden; Elena lernt den jungen Baron kennen, dessen Verehrung und Schwärmerei ihrer Eitelkeit volle Befriedigung verschafft. An sich ähnelt der Baron mehr Rodolphe; beide sind wohlhabende Gutsherren, kraftvolle und männliche Naturen. Nur ist Rodolphe dem jüngeren Peppino an Erfahrung und an Sachlichkeit überlegen.

Die durch romantische Lektüre verdorbene Phantasie der Frauen läßt sie nach Männern suchen, die moderne „chevaliers sans peur et sans reproche" sind. Ihre Ehemänner entsprechen ihren Vorstellungen in keiner Weise: „... il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation..."[104]).

Vergleichen wir dazu Elena: „... alle volte chiedeva: perchè non sei cacciatore anche Tu?...". Sie hört in einer Gesellschaft Peppinos Tapferkeit, seine Schießkunst und seine Männlichkeit loben; „... allora senza saper perchè Elena per tutto il resto del viaggio, pensò a quel ragazzo che non aveva paura di andare solo al buio, a quell'ora..."[105]).

Durch die romantische Verehrung Peppinos wird Elena an ihre Jungmädchenzeit erinnert: „... nelle sere di luna, vedendo quell' ombra nella piazza solitaria... le tornavano in mente le canzoni e le aspirazioni indistinte dei sedici anni..."[106]).

Vergleichen wir dazu eine Szene aus der Bovary: „... au crépuscule... elle avait abandonné... sa tapisserie commencée, souvent

---

[104]) Madame Bovary. Paris Charpentier, 1900, p. 44.
[105]) Il marito di E. p. 85.
[106]) id. p. 104.

elle tressaillit à l'apparition de cette ombre (Léon) glissant tout à coup..."[107]).

Beide Frauen spielen vorläufig noch mit dem Gedanken einer Passion. Sie jagen ihren verlorengegangenen Illusionen nach und hoffen immer noch ihre Träume verwirklichen zu können.

Nach ihrer Rückkehr nach Neapel sieht sich Elena nach einem kurzen Vergnügungstaumel plötzlich den harten Lebensnotwendigkeiten gegenüber. Sie sieht ihren Mann in dem ermüdenden Kampf um das tägliche Brot; sie sieht sich selbst der Möglichkeit beraubt, ihre Ansprüche befriedigen zu können. Die Scheinwelt ihrer Jugend ist zusammengebrochen; dafür taucht eine neue Welt auf, in der Gläubiger und Geldsorgen die erste Rolle spielen. Elena kämpft einen verzweifelten Kampf, um aus der verhaßten Realität wieder herauszukommen. Ihre Träume gibt sie nicht auf. Sie bäumt sich gegen ihr Schicksal auf: „...avvilita dal rovescio, con degli impeti di rivolta contro il destino...un bisogno di rappresaglia cedendo grado a grado a delle aspirazioni insensate di fuggire dalla realtà in qualsiasi modo..."[108]).

Aus der Ernüchterung und aus der Verbitterung erwächst für Elena die Gefahr, in die sie blindlings hineinläuft. Mit gradezu verhängnisvoller Fatalität rollt ihr Leben dem Abgrund zu, dem sie nicht mehr entweichen kann. Ihre Episode mit Cataldi ist ein erneuter Versuch einer Verwirklichung ihrer romantischen Vorstellungen.

Auch Emma sucht bei Rodolphe Ersatz für ihre Enttäuschungen. Beiden Frauen mißglückt ihr Versuch; Cataldi verläßt Elena und fährt nach Amerika; Rodolphe trennt sich von Emma. Wieder steigt das wirkliche Leben vor den Frauen auf, sie sehen sich wieder in den gleichen Kreis festgesetzter Gewohnheiten zurückgeschleudert. Nun versuchen sie, die Desillusion ihrer Liebesabenteuer in einem Vergnügungsrausch und in hohler Geistigkeit zu vergessen. Emma sucht Trost in der Religion; sie vertieft sich in religiöse Lektüre, ohne jedoch einen festen Halt aus den Glaubenswahrheiten zu schöpfen. Elena nimmt die Pflichten des gesellschaftlichen Lebens auf sich. Inmitten der Vergnügungen sucht sie noch immer nach der fernen Welt, die ungeahnte Geheimnisse in sich birgt: „...cercava ancora il sogno della sua giovinezza delusa...prima fu un poeta che le ispirò...leggevano insieme de Musset e Heine..."[109]). So baut sich Elena eine erkünstelte romantische Sphäre auf und verfällt dem genießerischen poeta in der Hoffnung, doch noch einmal in die Welt ihrer Jugendträume einzudringen. Elenas Besuch bei Cataldi ist eine der schwächsten Stellen des Romans. Trotzdem Verga in der Darstellung der Erlebnisse seiner Personen immer bedeutend zurückhaltender ist als Flaubert — (wir können Elena keinen effektiven Ehebruch nachweisen) — ähnelt die Episode doch mehr dem Besuch einer abenteuerlustigen Frau in der Dachstube ihres Verehrers. Das

[107]) Madame Bovary, p. 106.
[108]) Il marito di E. p. 138.
[109]) id. p. 185.

Zusammentreffen ist für Elena eine erneute Enttäuschung; sie sieht wieder die verhaßte Realität hinter der Verehrung Fianduras und wendet sich ab. Dort, wo sie Erfüllung ihrer Träume erhofft, findet sie Nüchternheit und Trivialität. Emma ergeht es so ähnlich in ihrem Verhältnis mit Léon; Sie versucht zum letzten Mal ihre romantischen Vorstellungen zu verwirklichen. „... elle voulut qu'il se vêtit tout en noir et es laissât pousser une pointe au menton pour ressembler aux portraits de Louis XIII...". Sie sucht Poesie bei ihm und bittet ihn um Gedichte. Allmählich überkommt sie die Ernüchterung. Sie sieht das sich Wiederholende und ewig Gleiche: „... elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été... tout mentait... chaque sourire cachait un baillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégout..." [110]).

So taumeln beide Frauen dem Abgrund zu. Nur die Katastrophe ist verschieden. Emma geht freiwillig in den Tod. Sie ist ihrer Natur gefolgt und hat versucht, ihr Ideal zu erreichen. Nicht die Angst hat sie in den Tod getrieben — ihr Gatte hätte ihr alles verziehen; aber ihre Illusionen sind zerstört, und sie kann nicht mehr weiterleben. Alle romantischen Möglichkeiten sind erschöpft. Sie ist an jeder gescheitert.

Elena wird von ihrem Gatten getötet. In den letzten Seiten der Erzählung ist nicht mehr sie die Protagonistin, sondern Cesare. Die Handlung um Elena schließt eigentlich schon mit ihrer Forderung der Trennung. Sie erkennt, daß ein weiteres Zusammenleben mit ihrem Gatten nicht mehr möglich ist. Sie sieht die weite Kluft, die sich zwischen der zarten und schwächlichen Natur Cesares und ihrer eigenen Notwendigkeit beherrscht zu werden, aufgetan hat. Jedes Gefühl für Cesare ist in ihr erstorben. Ihr Leben war wie das der Bovary ein Versuch, die Welt ihrer Illusionen zu verwirklichen. Dieser Versuch scheiterte an der Realität. Von jedem Ausflug in das Land der Romane ist sie enttäuscht wieder zurückgekehrt. Wie ihrer frz. Schwester bleibt ihr nun keine andere Wahl als vom Schauplatz zu verschwinden. Cesare tötet sie nicht aus Haß oder aus Rachsucht. Die Erkenntnis, daß die Frau, für die er alles getan hat, sich gleichgültig von ihm abwendet, gibt ihm die Waffe in die Hand.

Den Hauptunterschied zwischen Elena und Emma sehe ich darin, daß Elena nicht so sinnengebunden gezeichnet ist wie die Emma Bovary. Sie rennt nicht so hinter den sinnlichen Freuden her. In diesem Punkte trennt sich Verga von Flaubert. Ein „Sinnenrealismus" ist bei ihm nicht vorhanden. Ich habe schon erwähnt, daß wir Elena einen tatsächlichen Ehebruch nicht nachweisen können. Emma aber strebt trotz ihrer romantischen Neigungen immer nach sehr realen Erfüllungen. Elena ist mehr auf das Gebiet des Phantastischen und des Träumerischen beschränkt. Wenn ihr unverhüllte Forderungen entgegentreten, (s. den poeta) zieht sie sich zurück. Ihre Sinnlichkeit ist viel feiner gezeichnet. In ihren Abenteuern sucht sie nicht nach

[110]) Madame Bovary, p. 314.

Sinnenbefriedigung; ihr einziges Ziel ist die Erfüllung ihrer romantischen Vorstellungen.

Elena ist auch nicht so raffiniert wie die Bovary. Sie ist nicht in so ein weites Netz von Lug und Trug eingesponnen. Aber sonst sind die beiden Frauengestalten — abgesehen von einigen kleinen Einzelheiten — charakterlich völlig gleich. Ihr Leben und ihr Schicksal entwickeln sich aus ihrer Veranlagung und aus den Gegebenheiten. Beides sind schöne, reizvolle, aber innerlich hohle Geschöpfe. Sie sind beherrscht von einem grenzenlosen Egoismus und einem ewigen Sensationsdrang. Beide sind in Weltabgeschiedenheit aufgewachsen und durch romantische Lektüre völlig verdorben. Ihre Ehe ist nur eine Flucht aus dem grauen Alltag des Elternhauses. Beide sehen sich nach ihrer Verheiratung in einer neuen Tretmühle und in der gleichen Monotonie des Provinzstädtchens.

Mutterglück und Mutterpflichten lassen sie unbefriedigt. Sehnsucht nach Aufschwung, nach Reinheit und Frieden ist nie bei ihnen vorhanden. Dafür schwanken sie zwischen der realen Welt und der Traumwelt haltlos hin und her. Sie jagen nach Sensationen, um der Monotonie des Alltags zu entfliehen. Jmmer tiefer verirren sie sich in die erkünstelte Welt ihrer überhitzten Phantasie. Aller Illusionen beraubt, treiben sie rettungslos dem Abgrund entgegen.

Auch zwischen den Gegenspielern der beiden Frauen bestehen sehr viel Ähnlichkeiten. Beide stammen aus kleinbürgerlichen Verhältnissen. Cesare wächst in der Provinz auf; seine Erziehung ist streng klösterlich. Sie wird von einem Onkel Kanonikus geleitet. Er studiert Jura in Neapel und hungert sich bis zum Examen durch. Die fehlende Begabung ersetzt er durch zähen Fleiß. Auch Charles Bovary wird auf dem Lande groß. Er studiert Medizin in Rouen und bringt sich durch unermüdlichen Fleiß vorwärts.

Charles und Cesare sind ein „cour simple". Ihre rührende Naivität grenzt schon an Dummheit. A. Thibaudet bezeichnet Charles geradezu als den „type de l'imbécile". Beide gehen in der Liebe zu ihren Frauen gänzlich auf. Sie kennen nur noch den Willen der Frau, dem sie gänzlich verfallen sind. Ihr Leben gehört nicht mehr ihnen, sondern den Frauen, die es mißbrauchen. „... Cesare ... che viveva solo per lei, pel lusso in cui la faceva brillare, per le gioie che le procurava, che rachiudeva tutta la sua gioia ... tutte le feste del suo cuore nel sorriso che le stava sul labbro ..."[111])

Charles einzige Lebensaufgabe ist die Arbeit für Emma. Sein Denken konzentriert sich nur um seine Frau: „... il se rapprochait d'en oublier Emma; comme si, toutes ses pensées appartenant à cette femme c'eût été lui dérober quelque chose que de n'y pas continuellenment réfléchir ..."[112])

Beide tun alles, um die Ansprüche ihrer Frauen zu befriedigen, ohne zu ahnen, welche Kluft sie dadurch schaffen. Sie leiden, wenn die Frauen leiden.

---

[111]) Il marito di E. p. 188.
[112]) Madame Bovary, p. 234.

Charles und Cesare sind groß in ihrer unbegrenzten Liebe, die nicht alltäglich ist. Ihre Liebe versteht, entschuldigt und verzeiht immer wieder. Durch seine Liebe überwindet Cesare die Enttäuschungen; trotz der Schuld Elenas ist seine Liebe unverändert. Sie selbst glaubt nicht an seine Beständigkeit: „... egli l'amava... più di prima perchè ella era la parte migliore de se stesso... il pensiero di tutti i giorni... l'essere per cui aveva sofferto e nel cui sorriso era la sua felicità..."[113])

Beide zögern große Entscheidungen immer hinaus. Das Beweismaterial für die Schuld der Frauen wird von ihnen immer hinausgezögert. Cesare verzichtet nach einem sehr langen Kampf, den Brief Elenas an Cataldi zu lesen. Und von Charles heißt es: „... Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses; il recula devant les preuves, et de sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin..."[114])

Beide sind vollkommen ahnungslos über den Abgrund, der sie von ihren Frauen trennt. Sie wissen nichts von der Wahrheit, die sich hinter den lächelnden Gesichtern ihrer schönen Frauen verbirgt. Beide gehen an ihren Frauen zu Grunde. Charles stirbt an dem entdeckten Verrat. Cesare ist entschlossen, sich selbst zu töten, als er die Wahrheit erfährt: „... senza di lei non poteva restare ... meglio la morte..." und reißt Elena mit ins Verderben hinein.

Im Gegensatz zu Charles besitzt Cesare eine überempfindliche und überzarte Natur, die auf die leiseste Gefühlsschwankung seiner Gefährtin sofort reagiert. Charles hat nicht dieses feine Einfühlungsvermögen Cesares. Er hat nicht diese sensitive, feminine Natur. Cesares Nervensystem ist zart und schwächlich: „... l'influenza di siffatta adolescenza in quel temparamento delicato aveva sviluppata una sensibilità inquieta, una delicatezza di sentimenti affinati dalle abitudini contemplative..."[115])

Charles ist robust und widerstandsfähig. Er kennt das menschliche Leben in seiner Realität und stützt sich darauf: „... il connaissait l'existence humaine tout du long, et il s'y attablait sur les deux coudes avec sérénité..."[116])

Daraus ergibt sich, daß Charles mit einem Schlag vor die Katastrophe gestellt wird, während Cesare diese schon seit langem ahnt. Cesare gibt jeder Gefühlserregung sofort nach; seine Stimme zittert vor Schmerz oder vor Freude, seine Augen füllen sich sofort mit Tränen. Er kennt keine Selbstdisziplin; Charles ist männlicher und beherrschter. Verga hat aus Cesare einen Märtyrer gemacht; seine Stärke liegt in dem geduldigen Ertragen der Rauheiten des Lebens, die er in einem viel stärkeren Grade als Charles empfindet.

Es ist zweifellos, daß Verga die Madame Bovary als Vorbild zu seinem Roman benutzt hat. Die Protagonisten gleichen sich cha-

[113]) Il marito di E. p. 152.
[114]) Madame Bovary, p. 378.
[115]) Il marito di E. p. 31.
[116]) Madame Bovary, p. 96.

rakterlich; in beiden Romanen ist die „désillusion" ausschlaggebend. Vater dieser Idee ist Flaubert. Von ihm aus verbreitete sie sich nach allen Richtungen. Verga verwandte diese Idee der „désillusion" später noch einmal in seinem Novellenband „I ricordi del Capitano d'Arce". Ginevra ist hier die Emma Bovary der höheren Gesellschaftsschichten, die in Liebesverhältnissen ihre Träume zu erfüllen sucht und schließlich wie Emma erkennen muß, daß sich hinter jeder neuen Passion die gleiche Alltäglichkeit verbirgt. In jedem der drei Romane haben wir die gleichen tiefen Gegensätze zwischen dem anspruchslosen, genügsamen Charakter der Männer und der sensationslustigen, ewig unbefriedigten Natur der Frauen.

I. Zolas Determinismus und Vergas Schicksalsgedanke.

Ich habe mich in dem vorausgehenden Teile meiner Untersuchung bemüht, die wichtigsten Momente herauszustellen, die für eine Beeinflussung Vergas durch den frz. Naturalismus sprechen.

Ihnen gegenüber stehen einige Faktoren, die Verga sehr weit vom modernen frz. Roman abrücken und seiner Dichtung einen persönlichen und völkisch gebundenen Stempel verleihen. Diese Faktoren zeigen uns den tiefen Unterschied zwischen dem starren Rationalisten und Prediger Zola und dem leidenschaftlichen Südländer.

Ich habe im Vorhergehenden verhältnismäßig viel Elemente aufgedeckt, die uns eine enge Berührung Vergas mit seinen frz. Zeitgenossen verraten. Und doch kann man sagen, daß sich diese Elemente mehr auf die formale und stoffliche Seite seiner Dichtung beziehen lassen können. Technisch gesehen ist Verga Naturalist. Aber der Kern seiner Dichtung zeigt uns den schöpferischen Künstler, der jeden Schulzwang von sich wirft und eigenwillig seinen Weg geht.

Verga steht dem frz. Roman in der Gestaltung des Lebensproblems antipodisch gegenüber. Wie Zola und Balzac schreibt auch er Schicksalsromane; der Schicksalsgedanke ist der weite Hintergrund, auf dem sich das Leben seiner Menschheit abrollt. Und doch — wie grundverschieden ist seine Schicksalsvorstellung von der seiner frz. Zeitgenossen!

Zuerst ein kurzes Wort über den Determinismus des frz. Romans. Die Rougon-Macquart-Serie soll den literarischen Beweis wissenschaftlicher Sätze liefern. Die Menschheit ist in die Gesetze hérédité, milieu und moment eingegliedert. Das Individuum ist unfrei. Es wird durch ererbtes Wesen und Umwelt bestimmt. Ein gesetzlicher Determinismus reguliert das Leben der Menschen Zolas. Ihr Dasein rollt uhrwerksmäßig ab.

Seelisches Eigenleben wird ausgeschaltet. Die menschliche Existenz gleicht einer chemischen Substanz, die durch eine geschickte Analyse mühelos in ihre Einzelbestandteile aufgelöst werden kann. Die Nachkommen der Adelaide Fouque zeigen uns die geregelte Notwendigkeit im Daseinsablauf des Individuums. Sie können dieser

Notwendigkeit nicht entweichen. Ihr Dasein ist eine reine Ursachenverknüpfung. Gleich einer Maschine, deren Funktion durch präzise Zusammenwirkung aller Einzelteile erzeugt wird, wirken die Gesetze von hérédité, milieu und moment im Aktablauf des Einzellebens. Zola experimentiert bewußt mit diesen Mechanismen. Auf dem Wege der wissenschaftlichen Methode — (er glaubte wenigstens wissenschaftlich vorzugehen) — gelangte er zu seinem Determinismus und zur Prädestination.

Bei Verga ist von dem hier angedeuteten Determinismus nichts zu spüren. Er entfernt sich auch in seiner Schicksalsauffassung von dem Mann, von dem er sonst sehr viel gelernt hat, nämlich von Flaubert. Flaubert ist einer der wenigen Dichter der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen, der keine Schicksalsromane geschrieben hat. Wenn wir nach dem Hintergrund seiner Dichtung forschen wollen, so müssen wir uns einer tiefen Menschenverachtung zuwenden, einem spöttischen Lächeln über menschliche Flachheit und einem unerschütterlichen Glauben an die reine Form, die ihm Religion war.

Zolas wissenschaftlich fundierter Determinismus verhält sich zu Vergas Schicksalsvorstellung wie Denken zum Fühlen, wie Analyse zur Intuition. Der Schicksalsglaube des Italieners leuchtet symbolisch auf in dem immer wiederkehrenden Bild des reißenden Lebensstromes. „La fiumana della vita" ist die Schicksalsgebundenheit der Menschen Vergas. (s. den Beginn der Novelle „Vagabondaggio"; die préf. zu den Malavoglia, il marito di Elena, p. 57 u. a.) Das Bild des reißenden Wassers erinnert uns an das Schicksalslied des deutschen Dichters:

...es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen
blindlings von einer
Stunde zur andern
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen..... (Hölderlin)

Die Beziehung zu Hölderlin soll sich aber nur auf das Bild beschränken. Die hinter dem Bild verborgenen Vorstellungen der beiden Dichter gehen auseinander.

Das Einzelwesen Vergas ist in die Lebensflut hineingeworfen und wird von ihr mitgerissen. Aufbauend auf diesem Grundgedanken entwickelt der Dichter für seine Menschen zwei Möglichkeiten: Geduldige Annahme des Schicksals in schweigender Ergebenheit vor der unbekannten Macht. Die andere Möglichkeit besteht in einem „bellum omnium contra omnes". Entscheidend für den Ausgang dieses Kampfes ist das Recht des Stärkeren. Letzten Endes verläuft dieser Kampf aller gegen alle immer im Sande, um einer stumpfen Annahme alles dessen, was uns schlägt, zu weichen.

Dieser Kampf, der immer vergeblich geführt wird und immer mit der Niederlage aller Beteiligten endet, ist eine der Hauptlinien

der Dichtung Vergas. Er wird dargestellt im Leben aller Robasüchtigen. Sie alle befinden sich in einem beständigen Kampfe gegeneinander. Jedes Kampfmittel ist ihnen gerechtfertigt. Während des Kampfes wechseln Peiniger und Gepeinigte; Abwechselnd steigt einer auf die Schultern des anderen. Erbarmungslos tobt der Kampf. Und doch sinkt die Anstrengung der Menschen in einem Nichts zusammen. Am Lebensabend Gesualdos stellt sich alles gegen ihn. Er muß zusehen, wie er selbst und sein Gut dem Untergang geweiht sind. Alle und alles verlassen ihn. Auch dieser stärkste Machtmensch Vergas gelangt zur Erkenntnis seines Vintidaseins. Ja, er kommt sogar zu stiller Resignation gleich dem ärmsten seiner Bauern. Sein bisheriger Gott, die ROBA, gibt ihm keine Kraft mehr. So ähnlich ergeht es allen anderen Menschen Vergas, die sich in den Kampf gestürzt haben. In diesem Sinne sollte der gesamte Vintizyklus verlaufen. Schon der Name des Zyklus deutet das Schicksal der Menschen an! Der Onorevole Scipioni, der uomo di lusso, die duchessa, sie alle tragen in ihrem Kampfe das Vintizeichen schon auf der Stirn. Keiner der Menschen Vergas entflieht seinem Geschick. Nach einem scheinbar siegreich geführten Kampf treiben sie dem Nichts entgegen.

Bei den Enterbten, bei den sozial Ausgestoßenen tobt der Existenzkampf am heftigsten. Ihnen bleibt nur die Wahl zwischen Dasein durch Vernichtung des anderen oder eigenem Untergang. Mit einem einzigen Schlag, in dem Blutbad weniger Stunden, vernichten die Gepeinigten ihre Peiniger (s. die Novelle Libertà). Die Schwefelarbeiter versuchen durch Gewalt und Zerstörung zu ihren allernotwendigsten Existenzbedingungen zu gelangen. Wenn aber diese Menschen ihrem Schicksal trotzen, wenn sie sich gegen das Gegebene auflehnen wollen und die Zukunft mit eigener Hand formen wollen, dann schlägt das Schicksal zu. Die Folge davon ist Vernichtung. Ein besonders deutliches Beispiel hierfür ist 'Ntoni, der sich aus der Kette, in die er hineingehört, loslösen will, sein Schicksal selbst in die Hand nehmen will und von diesem umso stärker zurückgeworfen wird. Die Menschen Vergas müssen das Glied der Kette bilden, in die sie hineingeboren sind. Die Kette, die sie bilden und von der sie gebildet werden, läßt sie nicht mehr frei. Auflehnung gegen diese Gesetze bedeutet Untergang. „... e allorquando uno di quei piccoli ... volle staccarsi dal gruppo ... il mondo da pesce vorace com'è se lo ingoiò e i suoi più prossimi con lui ... "[117]). Immer ist der Kampf der Menschen ein Schlag ins Wasser. „La mala sorte" ist stärker als sie alle. Es ist sogar noch stärker als Gott. Für Lisa Navarra und für die anderen Schwefelarbeiter ist Gott zwecklos. Der Glaube an ihn ist geschwunden. An seine Stelle tritt der Glaube an die mala sorte. Rosso Malpelo lächelt höhnisch über die schönen Geschichten vom Paradies, die ihm sein kleiner Freund Ranocchio erzählt. Die Menschheit Vergas erkennt nichts mehr an außer ihrem schweren und harten Schicksal.

---

[117]) V.d.C. p. 29.

Dieses Schicksal wird nie näher definiert. Symbolisch taucht es auf — abgesehen von dem Bild des Lebensstroms — in der Gewalt der Naturmächte. Das Meer, „bello e traditore col quale deve lottare ogni giorno..." bewirkt den Untergang der provvidenza und damit den Beginn des Unglücks der Malavoglia. Die Sonnenglut, die die Felder und die Ernten zerstört (s. Pane nero), „...il tifo, il colera, la malannata, la burrasca...", sie alle sind das Schicksal der Primitiven. In dem Bild der Malaria sehe ich die lebendigste Darstellung der mala sorte. Ein prachtvolles, packendes Symbol der dunklen, lastenden Macht! „...e vi par di toccarla colle mani... come dalla terra grassa che fumi, là, dappertutto, torno torno alle montagne che la chiudono... stagnante nella pianura, a guisa del afa pesante di luglio..." [118]). Grauenhaft lebendig richtet sich die Malaria zu Beginn der Erzählung vor uns auf. Schattenhaft schwebt sie über der ausgezehrten Landschaft. Sie lauert den Menschen überall auf. Keiner entkommt ihr. Sie reißt die Jugend ins Verderben und umklammert die Menschen in lebenslänglicher Agonie. Vergeblich schützen sie sich vor ihr: Schon die kleinen Kinder sind von ihr gezeichnet: „... donne, seminude... allattando dei bambini già pallidi e disfatti.." Eine tränenlose Trauer brütet über der malariaverpesteten Gegend. Die Protagonisten der Erzählung sind totgeweihte Menschen, deren Todeskrämpfe jahrelang dauern. Die Zeichnungen einer verlassenen und leblosen Natur häufen sich. Auf jedem kleinsten Lebewesen lastet der gleiche unerbittliche Druck. Tiere, Pflanzen, Steine, Straßen, Seen sind gleicherweise von Malaria zerfressen. Die Malaria ist das eindrucksvollste Sinnbild dieser unheimlichen und zerstörenden Macht, die die Menschen Vergas ihr destino nennen und vor deren Geißel sie sich willig beugen. Das Schicksal ist nicht planvoll waltend, sondern blind und willkürlich. Es ist kein versöhnlicher Gott, sondern es ist hart, unversöhnbar und unerbittlich. Es gleicht einem „colpo di vento funesto", der die ängstlich zusammengedrückten Menschenhaufen auseinanderfegt und sie in seinem Wirbel mit sich fortreißt.

Eine andere Versinnbildlichung des Vergaschen Schicksalsgedankens ist die Gestalt der lupa. Hier ist der Trieb zum Schicksal geworden. Die lupa ist von Anfang an verloren. Sie ist ihrer Lust ausgeliefert und muß ihre Bestimmung erfüllen. Ihre Triebgebundenheit bringt sie in den Tod, dem sie heiter lächelnd entgegengeht. Sie versucht nicht wie Nanni ihrem Geschick zu entgehen. Sie kämpft nicht gegen den Strom an, sondern läßt sich treiben. „...la lupa lo vide venire... colla scure che luccicava, e non si arrestò di un sol passo non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro le mani pieni di manipoli di papaveri rossi..." [119]).

An der lupa sehen wir am deutlichsten den Fatalismus der Menschen Vergas, der uns manchmal fast orientalisch anmutet. Vereinzelt deckt er sich mit christlicher Resignation. Ich denke hierbei an Nedda,

---

[118]) N.R. p. 71.
[119]) V.d.C. p. 19.

die bei dem Tode ihres Kindes der Vorsehung dankt, durch deren Güte das neue Lebewesen einem harten Geschick entrissen wurde. Auch Bianca Trao zeigt die gleiche Ergebenheit in den Willen Gottes bzw. in den seiner Diener. Von Don Diego Trao wird berichtet: „Er lag da und wartete auf das, das Gott ihm senden würde ..." „Das ist der Willen Gottes", sagt der Witwer zu der Nachbarin, die ihren Esel verloren hat, „wir sind nun alle beide ruiniert" (Gli orfani, N.R.). Als Sonta seine zerstörte Ernte sieht, sagt er nur: „Dies ist die Strafe Gottes", obwohl wir nicht erkennen können wofür diese armen Teufel eigentlich noch bestraft werden sollen, da ihre ganze Existenz ja schon eine Strafe ist (Pane nero, N.R.).

In den anderen Fällen nehmen die Menschen widerstandslos die Schläge des Schicksals an. Der Dichter nennt dies „una rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti" (Fantasticcheria). Mena Malavoglia verzichtet auf ihr Glück und entsagt ihrer Liebe zu Alfio. Diodata läßt sich widerstandslos von ihrem Herrn mit einem ungeliebten Manne verheiraten. Alle Frauengestalten Vergas nehmen ihr Schicksal in die Hände und tragen es geduldig. Das Ich der Menschen hat keinen Eigenwert mehr. Es ist zum Spielball der „mala sorte" geworden. „... che fu colpa vostra?", sagt der alte Sidoro zu der unglücklichen Lisa Navarra, „fu la mala sorte che avete adosso tutti quanti ..." [120]). Apathisch müde nehmen die Menschen ihr Leben an; sie sind Meister des Sichbescheidens und des Sicheinfügens in die Welt. Rosso Malpelo erklärt seinem kleinen Freund: „.. was nützt das alles? ich bin und bleibe Malpelo ...". Aus diesem Stumpfsinn heraus läßt er sich für Dinge bestrafen, die er garnicht getan hat. „... wenn er niemals geboren wäre, wäre es besser für ihn gewesen ...", sagt er von seinem Esel, den er fast zu Tode gequält hat. Und der Dichter, der hinter ihm steht, meint damit die ganze gequälte und aufgeriebene Welt der humbles, die ihrer Geburtsstunde fluchen müßte, wenn sie nicht auch dazu schon zu gleichgültig wäre. Vergas Menschen haben das Weinen und das Lachen verlernt. Stumm und gleichgültig sehen sie in das Leben. Bei den Begräbnissen heißt es von den Männern: „Gli uomini stanno a guardare fumando ..." (malaria). „... non c'è che fare! non c'è che fare! borbottavano i poveretti rassegnati ...", denen der Reverendo das letzte Stück Brot aus der abgezehrten Hand reißt. Die Geschichte des Esels von San Giuseppe ist die des Wehrlosen in der Hand des Stärkeren. „Col suo cuoio deve rifare il mio", sagt sein dritter Besitzer von ihm und quält ihn mitleidslos. Wehe den Schwachen und den Wehrlosen! Rosso Malpelo ist eine der Gestalten, die sich in ihr Geschick ergeben, weil ihnen die Aufstiegsmöglichkeit fehlt. Er versucht, das ihm zugefügte Unrecht durch ausgesuchte Grausamkeit zu rächen. Er schlägt und quält die Schwächeren; er martert seinen Esel fast zu Tode. Seinen kleinen, schwachen Freund Ranocchio tyrannisiert er mit verbissener Wut, um ihn rechtzeitig an die Rauheiten des Lebens

---

[120]) Dal tuo al mio, p. 80.

zu gewöhnen. Er schlägt überall, wo er nicht wiedergeschlagen werden kann. Wenn er aber selbst geschlagen wird, windet er sich unter den Hieben ohne aufzubegehren. Seine Handlungsweise begründet er folgendermaßen: „... se ti accade di dar delle busse, procura di darle il più forte che puoi; cosi coloro su cui cadranno ti terranno per da più di loro, e ne avrai tanto di meno adosso..." An andrer Stelle sagt er von seinem Esel: „...l'asino va picciato perchè non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi...[121]) Unbewußt übt der kleine Malpelo die Taktik des Stärkeren. Es wäre aber zuviel, hier schon einen Reflex von Darwin zu sehen. L. Russo nennt dieses Verfahren Malpelos „un istintivo macchiavellismo", eine Bezeichnung, der ich nur beistimmen kann.

Wir haben gesehen, daß Vergas Determinismus grundverschieden von dem Zolas ist. Hier stehen sich zwei aus Boden und aus völkischer Zugehörigkeit herausgewachsene Anschauungen gegenüber, die sich scharf trennen. Der intellektuelle Pariser, der Sohn und Schüler positivistischer Philosophen, bestimmt das Leben seiner Menschen nach genau feststehenden Regeln. Das Schicksal wird durch Vererbung in die Wiege gelegt und durch Umgebung und Verhältnisse weiterbestimmt. Jeder Kampf dagegen ist nutzlos.

Von anderen Wegen her kommt Verga zu dem gleichen Ziel. Kampf gegen das Geschick ist zwecklos. Nur ist dieses Schicksal nie näher zu bestimmen. Es ist überall vorhanden, man ahnt es, aber man kennt es nicht.

Um Vergas Schicksalsauffassung näher definieren zu können, möchte ich sie mit dem Schicksalsbegriff der Antike in Verbindung setzen. „L'erinni e il fato, i numi e l'empia sorte... l'indomita Parca, cieco dispensator dei casi..." (aus l'ultimo canto di Saffo, Leopardi) sind die dunklen Mächte, die das Leben des griechischen Menschen lenken und zerstören. Ihnen ist er machtlos ausgeliefert. Sie verleiten ihn zu irrigem Tun, um ihn dann zu vernichten.

Wenn wir nun die gelehrten Ausdrücke wie numi, erinni und Parca durch colera, malaria und tifo ersetzen, wird die Schicksalsvorstellung Vergas lebendig. Auch seine Menschheit ist dem dunklen Willen dieser Göttinnen unterworfen; sie hetzen und jagen die Menschen, bis sie sie ins Verderben gestürzt haben.

Im Zusammenhang mit dem Aufsichnehmen der „mala sorte" ergibt sich als Grundstimmung der Dichtung Vergas ein tiefer Pessimismus, der ihn in die Reihe der großen, modernen Pessimisten Leconte de Lisle, Musset, Vigny und Leopardi stellt. Dieser Pessimismus läßt ihn als einen Dichter der Verneinung erscheinen. Doch ist der Vergleich mit Leopardi sehr gewagt; ich möchte nicht auf ihm bestehen bleiben. Leopardi ist der große „Sänger des Weltschmerzes", um eine Bezeichnung von Voßler zu gebrauchen. Verga dagegen begnügt sich mit der nüchternen Darstellung des Schmerzes von der Warte

121) V.d.C. p. 79.

des Beobachters aus gesehen. Darstellung einer Tatsache aber verpflichtet nicht zur Anteilnahme an ihr. Für den Menschen Verga resultiert zunächst aus seiner Dichtung weder Haß, Trauer, Liebe oder Glauben.

Liebe, Natur und Heim — alles wird mit düsterstem Pessimismus gezeichnet. Die Liebe der Primitiven bleibt unerfüllt und wird von wirtschaftlichen Notwendigkeiten sofort erdrückt. (s. Mena Malavoglia-Alfio). Jede echte Zuneigung ist letzten Endes doch dem Vergessen verfallen: „... calmatevi che ve la scorderete", sagt eine Nachbarin zu dem trauernden Witwer, der von der Beerdigung seiner Frau zurückkehrt, „anche la bambina se la scorderà. Non se l'é scordata la sua madre vera?..."[122])

In den wohlhabenden Bürgerkreisen wird die Liebe nur als ein Faktor angesehen, der geschäftliche Pläne stören oder durchkreuzen kann. Manchmal dient sie auch als Mittel, um finanzielle Vorteile zu erlangen. In der Novelle X (V.d.C.) nennt Verga die Liebe „... una fatale tendenza verso l'ignoto... di cui la triste scienza inaridisce il cuore anzi tempo..."

Immer wieder betont der Dichter die Vergänglichkeit und die Flüchtigkeit der Liebe. Ich denke an die Novelle „E chi vive si da pace" (Vag.) Hier untersucht der Dichter das beginnende Erkalten des Gefühls, das langsame Vergessen, das Suchen nach Ersatz, und schließlich die neue Erfüllung.

Noch weit pessimistischer sieht Verga das Liebesproblem in den höheren Kreisen. Elenas Liebe ist auf romantischen Illusionen aufgebaut, die vor dem Alltag sofort zusammenbrechen. Noch düsterer ist das Liebesproblem in den „Ricordi del capitano d'Arce" gestaltet. In kurzen Bildern bringt der Dichter hier Ausschnitte aus dem Leben der schönen und verführerischen Ginevra. Wie Emma Bovary versucht sie der Gesetzmäßigkeit des Alltags zu entfliehen und stürzt sich in die verschiedensten Liebesabenteuer. Überall findet sie die gleiche Einförmigkeit wieder. Mit bitterer Ironie zeichnet Verga das Unwahre und die Raffinesse dieser Frau, die mit meisterhafter Geschicklichkeit erst ihren Garten und dann ihre Liebhaber betrügt. Wie in der Novelle X ist die Liebe hier nur eine „curiosità gelosia vaga..." Allmählich überkommt Ginevra „un senso di disgusto che aveva trovato in fondo al bicchiere, l'amarezza che l'aveva colta allo svegliarsi dai sogni d'oro..."[123]) Wir sehen hier deutlich, wie stark sich der Pessimismus des Dichters vertieft hat. Er deckt den Unwert und die Flüchtigkeit aller Passionen noch viel offener auf als Flaubert, gegen dessen Skepsis er früher revoltierte: „... amore... chi lo sa?...", sagt Ginevra, "per una parola che ci suoni meglio all'orecchio, per un occhiata che lusinghi il nostro vestito nuovo, per una frase musicale che ci faccia sognare ad occhi aperti... ecco perchè ci perdiamo, e ciò che forma questo amore..."[124])

[122]) N.R. p. 103.
[123]) I ricordi del capitano d'Arce, p. 66.
[124]) I ricordi del capitano d'Arce, p. 89.

Immer und überall in der Dichtung Vergas erscheint die Liebe als leerer Wahn. Illusion ist die Liebe Pietro Brusios (Una peccatrice) Illusion ist die Liebe der jungen Nonne (Storia di una capinera); das Gleiche gilt für den Maler aus „Eva", für Nata (Tigre reale), für den marchesen Alberti (Eros). Er gilt für alle Gestalten aus der Vita dei Campi, aus den Malavoglia und aus Mastro Don Gesualdo. In den Novelle rusticane tritt das Liebesproblem gänzlich hinter den Lebensnotwendigkeiten zurück und wird vom Zwang der materiellen Verhältnisse erdrückt.

Wahn ist das menschliche Dasein! Wahn ist auch die Natur! Nie greift sie aktiv in das Leben des Individuums ein. Keine einzige Gestalt Vergas hat ein persönliches Verhältnis zu ihr. Vergas Pessimismus wirkt sich sehr stark in seinen Naturschilderungen aus. Mit Vorliebe zeichnet er düstere und leblose Jahreszeiten, schwermütige Abendstimmungen, „... nell'ora in cui cala la sera come un velo grigio..." und fahles Morgengrauen, „l'indomani pallidi come tanti morti..."[125]) Die bunten und leuchtenden Farben sind verschwunden. Graue, schwarze und weiße Töne sind vorherrschend und erfüllen seine Landschaftsbilder. Kräftige Farben werden gewaltsam abgedunkelt. Auch Formen und scharfe Konturen verblassen und verlieren sich in einem unklaren Horizont. Akustisch wird mit gedämpften und monotonen Geräuschen gearbeitet. „... il suono di una campana che veniva da lontano, 'ton, 'nton! 'nton! e pareva quagliasse nella neve..."[126])

Auf der gezeichneten Natur lastet Schwäche und Erstorbenheit. Wir spüren keinen frischen und belebenden Windstoß. In seinen ersten Novellen gibt Verga noch einmal Bilder einer heiteren und lachenden Natur (s. die Frühlingsbeschreibung in der Nedda!) In den folgenden Werken beobachten wir einen sich steigernden Pessimismus des Dichters, der sich in einer zunehmenden Verdüsterung der Landschaftszeichnungen auswirkt. Besonders deutlich erscheint dies bei einem Vergleich der ersten Fassung des M. d. G. — erschienen in der Nuova Antologia, Juli-Dezember 1888 — mit der endgültigen Ausgabe des Romans. (Vgl. Fassung v. 1888 mit M. D. G. p. 43.)

In Jeli il pastore (V. d. C.) leuchtet die ganze Schönheit der sizilianischen Landschaft noch einmal vor uns auf; aber schon in Rosso Malpelo wird sie von einem düsteren Lavafeld abgelöst. In den Novelle rusticane erreicht Vergas düstere Landschaftszeichnung ihren Höhepunkt, wie ja auch sein Pessimismus in diesen Erzählungen einen nicht mehr zu übersteigernden Grad erreicht hat. Auch die Natur scheint hier von dem grausamen Schicksal der Menschen geschlagen zu sein:

„... non vedi quel seminato che muore di sete?...", oder an andrer Stelle: „... il campo che ingialliva a vista d'occhio come un malato che se ne va all'altro mondo..."

[125]) N.R. p. 86 und 208.
[126]) id. p. 205.

Die Natur ist Ausdruck des allgemeinen Pessimismus:
„... una desolazione insomma dappertutto, per la campagna brulla senza una canzone o un suono di tamburelli..."

Eine der wirkungsvollsten Szenen aus Pane nero (N. R.) ist die Darstellung eines heranbrechenden Winterabends mit sturmbringenden Wolken. (s. N. R. p. 204.)

Am deutlichsten ersteht die schicksalsgestrafte Natur vor uns in „Malaria":

„... lungo le strade soffocanti di polvere e di sole... le vie spopolate... le case sono rare e di aspetto malinconico, lungo le strade mangiate dal sole..."[128])

Diese Sonnenzerstörtheit der südlichen Natur erinnert uns an eine andere Schilderung des Midi in seiner drückendenden Last und Trostlosigkeit:

„... tout se tait, l'air flamboie et brûle sans haleine
la terre est assoupie en sa robe de feu...
Fuis! la nature est vide et le soleil consume;
rien n'est vivant ici, rien n'est triste ou joyeux..."
(Leconte de Lisle)

Hier wie dort erscheint der Süden als die Heimat des Indifferenten und des Gleichgültigen.

Auch die Tiere erfaßt Vergas Pessimismus. (s. la storia dell'asino di San Giuseppe). Man kann nicht mehr unterscheiden, wessen Schicksal grausamer ist, das der Menschen oder das der Tiere; so eng werden Menschen und Tiere miteinander verflochten. Die Tierwelt des Dichters ist immer gedrückt, geängstigt und gequält. „... i buoi si voltavano indietro sospettosi, e muggivano... le pecore allora si spingevano a scorazzare in fretta pel chiuso, prese da un terrore pazzo..." (Pane nero) „Die Hühner stecken die Köpfe unter die Flügel"; „... der Esel läßt den Kopf hängen..."; die Pferde warten „... coll'occhio spento, legati alla mangiatoia vuota..." (Malaria).

Wir haben gesehen, daß ein tiefer Pessimismus als eine der Grundlinien der Dichtung Vergas gelten kann. Dieser Pessimismus umfaßt das Menschenproblem, das Liebesproblem und das Naturproblem. Er resultiert aus der Schicksalsvorstellung des Dichters, aus dem Glauben an eine dunkle Macht, die nicht durch wissenschaftliche Methoden zu erschließen ist, sondern deren Bereich jenseits des menschlichen Verstandes liegt.

---

[127]) alle anderen Zitate aus den N.R.
[128]) N.R. p. 72.

II. Das Fehlen des wissenschaftlichen Moments bei Verga.

Das Streben des frz. Naturalismus ging danach, der Kunst Wissenschaftscharakter zu verleihen — eine Entwicklung, die in Zolas roman expérimental ihren Höhepunkt erreicht. Er bezeichnet die moderne Dichtung als „... une formule de la science moderne appliquée à la littérature..." Die Kunst wird der Wissenschaft als gleichberechtigt nebengeordnet. Ihr Gegenstandsgebiet ist das soziale Leben. Das künstlerische Schaffen ist — um einen Ausdruck der Goncourt zu gebrauchen — „une étude pathologique". „... comme votre étude pathologique creuse les lâches épouvantes des deux êtres, leurs changements physiques...", schreiben sie über Zolas Arbeitsweise bei der Thérèse Raquin. Und Zola äußert sich selbst zu dem gleichen Roman: „... C'est que j'en ai décrit chaque scéne... avec la seule curiosité du savant..." (Préface zur Thérèse Raquin.)

Die Abhängigkeit der Kunst von den Wissenschaften wird in Frankreich als ein großer Vorteil für das Kunstwerk aufgefaßt: „... la parenté qui lie l'art à la science est un honneur pour lui comme pour elle...", sagt Taine in seiner Phil. de l'art. V. p. 12. Von allen Seiten ertönt der Ruf nach Vereinigung von Kunst und Wissenschaft.

Die Gottheit Science, die jeden naturalistischen Schriftsteller erfüllen muß, ist bei Verga nicht da. Seine Beobachtung richtet sich weniger auf das Pathologische, Ueberreizte und Zerfaserte. Im Gegensatz zu Zola und zu den Goncourt sucht Verga seine Dokumente nicht im Angefaulten und Krankhaften, sondern im Natürlichen, Einfachen und Primitiven. Die lupa ist in ihrer ungezähmten Leidenschaft ein durchaus einfacher und primitiver Mensch; Rosso malpelo ist kein wissenschaftlich interessanter Fall, er ist nichts als ein armer Teufel, der das Pech hatte, als Sohn eines armen Teufels auf die Welt zu kommen. Vergas Menschheit ist nicht pathologisch verzerrt, sondern kerngesund.

Die Arbeitsweise des Dichters ist alles andere als wissenschaftlich. Der künstlerische Vorgang ist von dem der frz. Realisten grundverschieden. Flaubert sammelte monatelang sein Material; Zola brauchte drei Jahre, um die Dokumente für die „Fortune des Rougon" zusammenstellen. Verga hat nie Dokumente gesammelt; man müßte annehmen, daß er Aci Trezza genau studiert hat; daß seine Wiedergabe des Fischerdorfes haarscharf der Realität entspricht. Ein Artikel von Prestinenza in den Studi Verghiani beweist uns das glatte Gegenteil. Die Zeichnung von Aci Trezza und Umgebung entspricht keineswegs dem Original. „... ma quando scendi sulla piazza di Trezza, tu che credevi di conoscerlo in tutti gli angoli...ecco che hai la sensazione di essere un estraneo..., non cercare la bottega di Don Franco lo speziale... o quella di Vanni Pizzutto o la taverna della Santuzza..."

Das Haus des nespolo hat nie in Trezza existiert. Auch die von Verga so oft angeführten Sprichwörter sind nicht immer sizilianisch.

Die Personen sind nicht nach der Realität studiert. Verga hat nicht wochenlang in Aci Trezza geweilt, um die Fischer bei ihrer Arbeit und in ihrem alltäglichen Leben zu studieren. Der Plan, die vorbereitenden Arbeiten und die Ausführung der Malavoglia gingen in Mailand vor sich und nicht an Ort und Stelle. Als die Arbeit bereits abgeschlossen war, ging Verga nach Aci Trezza und schreibt von dort an seinen Freund: „... pel padron 'Ntoni penso di andare a stare una settimana o due a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il tono locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi..."[129])

Der Dichter gestaltet also nicht nach dem lebendigen Vorbild, sondern nach der Erinnerung. An andrer Stelle äußert er sich über den künstlerischen Schaffensprozeß: „... non ti par che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente e efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi..."[130]).

Der Dichter fühlt also doch die Notwendigkeit in sich, sich von dem Zwang des Dokuments zu befreien. In ähnlicher Weise äußerte er sich geraume Zeit später zu R. Artuffo: „... non lavoro per adesso. Non lavoro affatto. La prova migliore è questa: che Lei mi trova nella mia città, nella mia casa..."

Die sizilianischen Erzählungen sind also in Mailand entstanden. „... provando sempre quanto mi giovò la lontananza per vedere più addentro negli usi, nei costumi del mio paese... di lontano i contorni si delineano con assai maggior precisione liberati da tutte le sovraposizioni false o inutili di cui, qui, non ci si rende conto..."[131]).

Das ausführlichste und zugleich das bedeutendste Zeugnis über Vergas künstlerisches Schaffen stammt von E. Rod, der mit dem ital. Dichter sehr befreundet war und ihn in Catania besuchte.

Von dort aus fuhren die beiden Freunde nach A. Trezza; Rod wollte nun in den Fischern und in den Dorfmädchen die ihm vertrauten Figuren von padron 'Ntoni, Mena und Alfio wiederentdecken. Er äußerte sich darüber zu Verga, von dem er aber folgende Antwort erhielt: „... le aventure dei miei personnaggi sono fittizie, solo i tipi sono veri, senza che alcuno d'essi risponda punto per punto alla realtà..."

Verga gibt also selbst zu, daß seine Menschen keine photographischen Nachbildungen der Fischer von A. Trezza sind. E. Rod bemerkt dazu: „Cosi i suoi libri non sono punto una collezione di fotografie... sono un piccolo mondo che ha ricercato..."[132]).

---

[129]) L. Perroni, op. cit. p. 122.
[130]) id. p. 122.
[131]) La Tribuna, Februar 1911, Interviste Siciliane.
[132]) Nuova Antologia, 4. Serie, 77. Bd. 1898.

Vergas Bauerngestalten würden einer ethnographischen Forschung kaum standhalten können. Der Dichter wollte auch keine wissenschaftliche Arbeit leisten; er ist vor allem Künstler und sieht die Welt nur von diesem Standpunkt aus.

Es bietet sich Verga sehr oft die Gelegenheit, in seiner Dichtung wissenschaftlich vorzugehen. Er nützt dies aber nie aus. Nie werden Krankheiten bei ihm vom medizinisch-wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet. Um den grundlegenden Unterschied zwischen Vergas Unwissenschaftlichkeit und Zolas medizinischem Bemühen aufzuzeigen, stelle ich gegenüber:

die Darstellung einer Angina aus einem Roman Zolas,
die Darstellung der Krebskrankheit des M. D. G.;

„et elle fut aussitôt prise d'un accès de toux, cette toux gutterale qu'il avait entendu dans sa chambre... elle portait les deux mains à sa pauvre tête ébranlée, où battaient les marteaux d'une cephalalgie affreuse...

le médecin dit: Une simple angine, il n'y a pas de danger immédiat... puis, comme le jeune homme le suppliait de tenter au moins de la soulager, il voulut bien essayer les sinapismes, des gargarismes émollients se trouvaient aussi indiqués...

le jeune homme l'emmena dans sa chambre. Il avait relu justement la veille... les pages sur les abcès rétro-pharyngiens qui font saillie dans l'oesophages, et qui peuvent amener la mort par suffocation, en comprimant la tranchée..."[133])

Vergleichen wir damit die Darstellung der Krebskrankheit des M. D. G.:

„... ci aveva come una palla di piombo nello stomaco, che gli pesava, voleva uscir fuori, con un senso di pena continuo; di tratto in tratto, si contraeva, s'arroventava, e martellava, e gli balzava alla gola, e lo faceva urlare come un dannato... e gli faceva mordere tutto ciò che capitava. Egli rimaneva sfinito, anelante, col terrore vago di un altro accesso negli occhi stralunati. Tutto ciò che ingoiava per forza... i bocconi più rari... gli si mutavano in veleno; tornava a rigettarli come roba scomunicata, più nera dell'inchiostra, amara, maledetta da Dio. E intanto i dolori e la gonfiezza crescevano; una pancia che le gambe non la reggevano più..."[134])

Das angeführte Beispiel zeigt deutlich, wieviel Fachausdrücke Zola verwendet. Er bemüht sich, so viel Wissenschaft wie nur möglich hineinzubringen. Es fehlt dagegen die Verzweiflungsstimmung, die eine solche Krankheit bei dem Kranken und in seiner Umgebung auslösen müßte. Verga bringt nicht einen einzigen medizinischen Ausdruck. Der Krebs wird mit einer Bleikugel verglichen; die Darstellung ist bildhaft. Es wird mehr Wert auf die seelischen Aus-

---

[133]) Zit. nach Anweiler: die stilistische Funktion der med. und nat. wissenschaftlichen Fachausdrücke in Flauberts Madame Bovary, Diss. Heidelberg, p. 146.
[134]) M.D.G. p. 301.

wirkungen der Krankheit gelegt. Das Medizinische muß vor dem Menschlichen zurücktreten.

Verga gefällt sich oft darin, die Ohnmacht der medizinischen Wissenschaft aufzuzeigen. Die berühmtesten Aerzte Palermos stehen ratlos vor der Krankheit Gesualdos. Sie verordnen Rezepte und Bäder, die alle nichts nützen. Für sie ist diese Krankheit ein interessanter Fall, den sie ihren Schülern vorführen; sie befühlen und beklopfen den Patienten, murmeln dabei geheimnisvolle Worte und antworten auf die Fragen des Kranken mit einem Lächeln, das ungefähr „auf Wiedersehen im Paradies" bedeutet. Der Dichter macht sich über die Ärzte immer lustig und gießt Hohn und Spott über sie aus. Ich denke hierbei an den Dr. Muscio (M. D. G.), der die Operation Gesualdos in geradezu schreckenerregender Weise ausmalt:

„... dimostrava il modo e la maniera ... fiutando già il sangue cogli occhi accesi nel faccione che gli s'imporporava tutto, quasi stesse per rimboccarsi le maniche e incominciare; tanto che il paziente spalancava gli occhi e la bocca e tiravasi indietro ..."[135])

Der Dichter zeichnet den Arzt als eine Schreckensfigur, die dem Patienten nur Angst einjagt, ihm aber nicht hilft. Sehr bezeichnend für Vergas Einschätzung der ärztlichen Kunst ist die Bemerkung: „Eine aus Versehen richtig geratene Medizin hatte Gesualdo vorübergehend geholfen.

Verga unterstreicht sehr gern die Ohnmacht der Wissenschaft gegenüber einem großen und unbekannten Schicksal.

In der Novelle Vagabondaggio wird von den Aerzten nur mit Verachtung gesprochen. Der verunnglückte Cosimo wird von der Gagliana geheilt, die eine Art „Medizinfrau" ist und deren Kenntnisse weit und breit berühmt sind ... „è meglio di un cerusico la Gagliana! vedrete che vi guarirà in meno di dir un avemaria ..."[136])

In der Dichtung Vergas kommt nie ein Wissenschaftler vor; bei Capuana taucht in fast allen Erzählungen ein Arzt oder ein Naturwissenschaftler auf. (s. den dottor Fallini in Giacinta!) Nie wird bei Verga über Wissenschaft diskutiert. Dazu bietet sich keine Gelegenheit. Bauern, Dorfmädchen, Fischer und Schwefelarbeiter sprechen nicht über interessante „Fälle".

Immer wieder wird das Mißtrauen der Primitiven gegenüber den „Studierten" betont. Verga hat nie viviseziert. Er versuchte zwar die starre Logik der Leidenschaften zu ergründen, ohne sie jedoch in die Physiologie einzubauen.

Am deutlichsten wird Vergas Unwissenschaftlichkeit in der Novelle Malaria. Es werden weder Fachausdrücke noch ins Einzelne gehende Berichte über den Verlauf der Krankheit gebracht. Die Malaria wird personifiziert. Sie ist ein allgegenwärtiges Wesen, das die Menschen auf der Straße überfällt und sie in ihren Häusern festhält. Es wird uns zwar erzählt, daß die Menschen jahrelang vom Fieber verzehrt werden; als Gegenmittel werden gekochter Eukalyptus und

[135]) M.D.G. p. 304.
[136]) Vag. p. 7.

Sulfat genannt. Aber in der ganzen Novelle merkt man doch deutlich, daß die Krankheit als solche zurücktritt. Sie ist uns gegenwärtig als das Symbol einer höheren Macht, aber nicht als ein interessanter medizinischer Fall. Die Krankheiten werden bei Verga immer unter dem Gesichtspunkt ihres Einflusses auf das seelische Leben der Personen betrachtet.

Die Darstellung des Kranken ist immer bildhaft. So sagt er zum Beispiel von dem totkranken mastro Nunzio: „La morte gli aveva pizzicato il naso e gli aveva lasciato il segno delle dita sotto gli occhi ..."[137]).

Den Faktoren hérédité, milieu und moment, die in dem frz. Naturalismus eine grundlegende Rolle spielen, wird verhältnismäßig wenig Beachtung geschenkt. Durch welche Faktoren läßt sich das Schicksal der Malavoglia oder das der lupa begründen? Wer oder was ist schuld an dem Untergang der providenza? An all dem weiteren Unglück der Familie? Wer ist schuld an den schlechten Ernten, an der Malaria und an der Hungersnot? Die lupa ist weder erblich belastet, noch hat das milieu einen derartig bestimmenden Einfluß auf sie. Das Leben der Menschheit Vergas ist nicht in wissenschaftliche Gesetze eingegliedert. Das physiologische Element des frz. Naturalismus fehlt gänzlich bei ihm.

Von erblicher Belastung könnte man vielleicht bei der Familie Trao sprechen. Gesualdo sagt öfters von seiner Frau:

„... mia moglie non capisce più niente ... diventano tutti cosi nella sua famiglia ..." (M. D. G. p. 230.)

Auch Nini Rubiera und Ginevra (I ricordi del capitano D'Arce) sind erblich belastet. Aber dies sind Ausnahmen.

Im Vergleich zu Zola könnte man Verga einen Künstler nennen, der die Anatomie gründlich studiert hat und ihre Gesetze immer beachten wird; sein Ziel ist aber nicht medizinisch. Er bezweckt eine künstlerische Darstellung von Leib und Seele. Daneben aber erscheint Zola wie ein radikaler Chirurg.

Aus der Unwissenschaftlichkeit Vergas ergibt sich ein weiteres Moment, das ihn von dem modernen frz. Roman sehr weit entfernt, Der optimistische Glaube der frz. Naturalisten steht dem völligen Unglauben Vergas gegenüber. In seinen theoretischen Ausführungen spricht der Dichter zwar noch von einer „conquista del progresso". (s. préface zu den Malavoglia.)

Hoffnungsfroh blickt er in die Zukunft, die er von dem „Licht der Wahrheit" erleuchtet sieht. In seiner Dichtung aber ist auch nicht mehr der leiseste Reflex von diesem Glauben zu spüren.

Zola dagegen besitzt einen geradezu unwahrscheinlich starken Glauben, gleichgültig wie man ihn näher bezeichnet. Das Entscheidende für uns ist, daß er vorhanden ist und sich trotz des vernichtenden Einblicks in die Tiefen des Lebens aus dem Schlußband der Rougon Macquart ergibt. Zola glaubt fest an seine Menschheit; er ist von der Möglichkeit einer Hilfe durch die Science überzeugt.

[137]) M.D.G. p. 223.

Trotz des niederdrückenden Pessimismus der einzelnen Bände seines Werkes ergibt sich letzten Endes daraus ein unbesiegbarer Glaube an das Leben. Der docteur Pascal ist die Erlösung bei Zola. Das Leben ist siegreich trotz des Unterganges der einzelnen Kranken.

Den gleichen Gedanken finden wir in Vergas préface wieder: Der Lebensstrom läuft seinem befreienden Ziele entgegen, unbekümmert um die Kranken und die Schwachen, die von den Fluten überrannt werden. Ich möchte aber noch einmal nachdrücklichst darauf hinweisen, daß sich Verga diesen Glauben nur in seiner Theorie zurechtgebaut hat. Aus seinem Werk resultiert ein absoluter Unglaube. Der Sieg des Lebens aus dem docteur Pascal ist bei ihm nicht vorhanden.

Er glaubte nicht wie seine frz. Zeitgenossen an ein avenir de la science. Es ist die natürliche Folgerung der Tatsache, daß er die Wissenschaft nicht anerkennt. Der hoffnungsfreudige Mut des echten Naturalisten ist einem tiefen Pessimismus gewichen. Zolas Werk ist in seiner Gesamtheit gesehen eine Hymne an die Zukunft des Menschengeschlechtes, an eine Zukunft, die durch die Fackel der science erhellt wird. Aus der Dichtung Vergas ergibt sich ein schweigendes Ertragen eines harten Lebens. Ein Bild vom Ursinn des Lebens geht nicht aus ihr hervor; es sei denn, daß seine Zeichnung des Wahns im menschlichen Sein als dessen Ursinn aufgefaßt wird.

Noch in einem anderen Punkte unterscheidet sich Verga grundsätzlich von dem frz. Naturalismus.

Zola fühlt sich als Kanzelredner; er will die Welt von ihrer Schlechtigkeit überzeugen. Seine Dichtung will die Übel der Menschheit studieren und Mittel und Wege zu ihrer Besserung zeigen. „L'Assommoir" z. B. soll die Alkoholiker vom übermäßigen Alkoholgenuß abschrecken. Die Menschheit soll durch seine Romane erzogen und gefördert werden. Zola ist durchdrungen von der Idee des volkserzieherischen Wirkens. Er ist einer der größten Moralisten des 19. Jahrhunderts. Selten hat ein Dichter mit einem derartigen Riesenaufwand predigen wollen.

In der préface zur „Fille Elisa" erklären die Goncourts ganz offen, daß sie durch ihr Buch einen Einfluß auf die gesetzgebende Macht ausüben wollen. „... que mon livre enfin eût l'art de parler au coeur et à l'émotion de nos législateurs". Das Buch hat eine reformatorische Aufgabe. Es soll der frz. Oeffentlichkeit die unglückliche Lage der weiblichen Gefangenen zeigen. Es soll beweisen, daß die Zustände in dem Frauengefängnis notwendigerweise zur geistigen Umnachtung der Insassinnen führen müssen. Der Dichter will eine Änderung der Dinge erzielen. In der préface zu Germinie Lacerteux heißt es: „... qu'il (le roman) fasse voir aux gens du monde ... la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce vaste et large nom: humanité ..." Bei den Goncourts hat der Roman eine humanitäre — bei Zola eine moralisierende Aufgabe zu erfüllen. In

beiden Fällen verfolgt er einen bestimmten Zweck; nie steht das naturalistische Kunstwerk um seiner selbst willen da.

Während der Franzose menschheitsfördernde Ziele verfolgt, schweigt Verga. Er will nichts sagen. Seine Kunst soll tendenzlos sein. Er verfolgt keinen direkten Zweck. Er ist zu sehr Künstler, um Moralist zu sein. Er sitzt nicht zu Gericht über seine Menschen. „... chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione...[138])

Verga klagt nie an. Dies würde dem Grundcharakter seiner Kunst durchaus widersprechen. Das Drama Dal tuo al mio trägt zweifellos den stärksten sozialen Ton aller Dichtungen Vergas; es ist zu einem Zeitpunkt entstanden, in dem die Entwicklung des Schwefelbergbaus in Sizilien einen raschen Aufschwung genommen hatte. Die natürliche Auswirkung dieser raschen Entwicklung waren die Bildung eines Proletariats und die Entstehung von Streiks. Man hätte also Grund zu vermuten, daß der Dichter in seinem Drama eine gewisse soziale Tendenz verberge. Aber ganz entgegengesetzt allen Vermutungen heißt es in der préface:

„...pel significato che si è voluto dare qua e là alla rappresentazione di questo mio lavoro teatrale, dichiaro che non ho voluto fare opera polemica ma opera d'arte..."

Verga fühlt sich also nicht berufen, in seiner Kunst seinen moralischen Vorurteilen Luft zu machen oder den sozialistischen Tendenzen seiner Zeit Ausdruck zu verleihen. Das soziale Problem steht nicht im Vordergrund seiner Dichtung, das sonst den Hauptinhalt der naturalistischen Dichtung bildet. Eine echte naturalistische Dichtung ohne das soziale Problem ist undenkbar. Verga aber geht seinen eigenen Weg. Das soziale Problem in Dal tuo al mio bleibt ungelöst. Verga entscheidet nichts. Er will nichts ändern und nichts bessern.

Die beiden angeführten Stellen sind die einzigen Aeußerungen Vergas über den Zweck seiner Dichtung. Eine andere Frage wäre die, ob seine Dichtung nicht indirekt eine moralische Wirkung ausüben soll dadurch, daß sie das Elend der humbles in kritikloser Form vor die Öffentlichkeit stellt.

Bei der Erörterung dieses Problems eröffnet sich gleichzeitig eine andere Frage, die damit in engerem Zusammenhang steht: Nimmt der Dichter persönlichen Anteil an dem Leid der misérables, das er mit einer solchen Sachlichkeit und Nüchternheit schildert?

Capuana schrieb nach dem ersten Erscheinen der Malavoglia aus Mineo an seinen Freund: „... un impressione di malinconia soffocante, quasi tu vedessi la vita come una gran tristezza..."

Ich sehe mich gezwungen, an dieser Stelle noch ein kurzes Wort über Vergas Persönlichkeit einzuschieben. Es ist fast unmöglich, aus der Dichtung den wahren Menschen Verga zu erkennen. Es ist ihm gelungen, ein Meisterwerk zu schaffen und den Meister unsichtbar

[138]) Malavoglia, préf.

zu machen. Wir können nur ahnen, wie sehr er mit seinen Primitiven gelitten und geduldet hat. Wir haben aber auch das gleiche Recht, hinter ihm einen Nihilisten in der Art Mérimées zu vermuten, der alles sah, alles aufdeckte, vieles wiedergab und nichts empfand. Es ist nutzlos, an seiner Persönlichkeit zu rätseln. Er hat uns kein siebenbändiges Tagebuch wie Leopardi hinterlassen, in dem jede kleinste Gefühlsregung des Verfassers ihren Niederschlag findet. Nur einige Briefe an seine unbekannte Freundin geben uns etwas Aufschluß über seine persönliche Stellung zum Lebens- und Menschenproblem. Aus ihnen resultiert eine düstere und traurige Lebensschau. Aus der Erkenntnis der „tristezza della vita" erzwingt sich Verga die Philosophie des Vergessens: „... quello che avrei di meglio a fare, sarebbe di dimenticare. Tutta la scienza della vita è là... e se le dissi che la miglior filosofia parmi quella di saper dimenticare, non intesi alludere a dolori da Werther o da Ortis che avessi sofferto... se tristezza vi è, è nella vita, considerato sotto certo punto di vista..."[139])

Parallel zu der Erkenntnis der tristezza della vita geht der Unglaube des Dichters an die Kraft des Menschen. Das Individuum kann nicht sein Leben in die eigene Hand nehmen und es kämpferisch gestalten. Der Dichter glaubt an die Schicksalsgebundenheit des Einzelnen:

„... l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana...", sagt er von sich selbst in der préface zu den Malavoglia. Er unterscheidet sich in nichts von seinen vinti.

„... Ahimé! tutti siamo legati a un filo, e beati quelli che tengono in mano il filo del proprio destino! Ma ce ne sono? Durch den Einblick in das Elend des Daseins kommt der Dichter zu einem tiefen Verständnis der menschlichen Fehler und Schwächen: „... e quante tristezze che veramente nascono di cotesti pensieri. Solo di buono una grande indulgenza per gli errori umani..."[140])

Dieser Satz zeigt uns, daß Verga nicht Moral predigen oder ein strenger Richter menschlicher Vergehen sein wollte. Er besaß Verständnis für seine umili. Dieses Verstehen ist der innerste Kern seiner Dichtung, die von Güte und Liebe zur leidenden Kreatur getragen wird. Diese indulgenza fließt wie ein warmer Strom unter der kalten, unpersönlichen Oberfläche seiner Werke und verleiht ihnen Leben und Wert. Ich würde Verga — um einen zusammenfassenden Ausdruck zu gebrauchen — einen „Freund der umili" nennen. Diese Freundschaft für die Enterbten ist der Lebensquell seiner Dichtung. Er läßt nicht zu, daß sie niederdrückend und einengend wirkt.

Da für Verga im Leben nur alles illusorischer Wert ist, gibt er sich ganz der Dichtung hin. Gott schaltet aus. Natur schaltet —

---

[139]) S. Lopez: un idillio letterario di G. V. in 30 lettere inedite dello scrittore con un ammiratrice. L'Italia letteraria v. 21. IV. 1928.

[140]) a. a. O.

wie bei jedem echten Romanen, der in ihr nur eine Mechanik sieht — ebenfalls aus. Es bleibt nur noch die Kunst übrig. Verga sucht in ihr aber nicht Erlösung im Sinne Flauberts. Er kennt auch nicht die Anbetung des „néant divin". Er sieht das Leid und erleidet es, ohne aber einen Ausweg aus ihm zu finden.

Der Pessimismus, den ich als eine der Grundlinien der Dichtung Vergas herausgestellt habe, ist ein Grundzug seiner dichterischen Veranlagung. Vergleichen wir hierzu einen Brief an die unbekannte Freundin:

„... no, non credo alla durata dei sentmenti allo stesso stato e colla medisima intensità per tutta la vita. E se anche il dolore non dura sempre uguale e si attutisce col tempe che sarà degli altri sentimenti?..."

Der Pessimismus der Dichtung Vergas ist aus der seelischen Beschaffenheit des Künstlers herzuleiten. Verga hat die hier genannten Briefe in den Jahren 1888/89 geschrieben, also zu einem Zeitpunkt, wo sein künstlerisches Schaffen einen gewissen Höhepunkt schon erreicht hatte. Er arbeitete in diesen Jahren an M. D. G. und an Vagabondaggio. In diesen Werken prägt sich deutlich die Darstellung alles Flüchtigen im Dasein aus. Die Erkenntnis des Lebenswahns ruft in ihm Resignation wach: „... il resto è meglio chiudere gli occhi... non mi son trovato meglio quando ho cercato e saputo... saputo? il come e il perchè delle cose..."

Aus dem Pessimismus ist auch die Verneinung aller geistigen Werte zu erklären. Nie taucht in seinen Erzählungen eine geistig überragende Persönlichkeit auf. Nie wird bei ihm über ethische Prinzipien diskutiert.

Seine Menschen stehen hilflos da. Sie werden nie mit dem Leben fertig. Hilflos sagt auch der Dichter: „... e non si sa neppure dove stia e perchè stia tutta quella gente..." (Malaria). Warum bekommt der humble sein schweres Los aufgebürdet? Verga kann diese Frage genau so wenig beantworten wie seine misérables.

Der Dichter schafft ein seltsam verquältes Antlitz seiner Menschheit. Es wirkt aber trotz der Besudelung durch Laster und Elend immer anziehend. Ein Verhältnis zu Gott und zur Natur fehlt in seinem Werk. Einziger Inhalt ist der Mensch, und zwar der primitive, der einfache Mensch.

Ich habe im Vorhergehenden versucht, Vergas Schicksalsvorstellung aus den Symbolen und aus dem Verhalten seiner Menschen herauszuanalysieren. In diesem Zusammenhang habe ich einen düsteren Pessimismus des Dichters aufgezeigt, der sich besonders deutlich in der Behandlung des Liebesproblems und des Naturproblems äußert. Dieser Pessimismus zeigt sich auch in der Gestaltung des Menschenproblems. (Ich verweise in diesem Zusammenhang auf meine Untersuchungen über den Einfluß der roba auf die Gesellschaft, Kap. C. I b).

Man könnte diese düstere Lebensauffassung Vergas als eine Auswirkung seiner völkischen Zugehörigkeit erklären. Er stammt aus einer alten, sizilianischen Familie; jeder Sizilianer neigt von Natur aus zu einer traurigen Lebensauffassung. Verga ist nicht der einzige Dichter sizilianischer Abstammung, der uns ein Bild des Lebens in seiner ganzen Sinnlosigkeit gibt. Ich denke an L. Pirandellos Erzählung „Il coppo"; auch hier treiben die Menschen in einem sinnlosen Kreise dahin. Er sagte einmal von dem Sizilianer: „In fondo tutti i siciliani sono tristi!"[141]) Denken wir auch an De Robertos Roman „Ermano Raeli", der eine pessimistische Lebensauffassung zeigt.

Der Sizilianer ist religiös. Aber seine Religion birgt nichts Heiteres und Tröstendes in sich; sie ist eher düster und niederdrückend zu nennen. Sehr oft deckt sich der resignierte Fatalismus des echten Sizilianers mit seiner christlichen Resignation. Er ist aus einer Mischung von spanischem Katholizismus mit arabischem Fatalismus entstanden. Spanische und arabische Einflüsse haben ihre unverkennbaren Spuren im sizilianischen Volkscharakter hinterlassen.

Arabische Einflüsse waren sowohl in wissenschaftlicher als auch in kultureller Hinsicht in Sizilien immer vorhanden. Roger I übernahm die vorgefundenen arabischen Kulturformen, so daß sie allmählich in das Wesen der Insel hineingeschmolzen wurden. „... mit dem arabisch-syrischen Admiral Georg von Anticchia u. a., nicht mit treuen Normannengrafen, hat er sein Reich regiert und gestaltet... daß er auch Tripolis und Tunis eroberte, mußte den arabischen Mischcharakter seines Reiches verstärken... von den Geschäften erholte sich der normannische König in dem Lebensgenuß, den ihm die arabische Kultur bot. Arabische Dichter haben seine Lustschlösser besungen usw....

Ebenso hat Friedrich II. unter Verwendung byzantinischer und besonders arabischer Erfahrungen das moderne Steuer- und Zollwesen ausgebildet... der unter den Normannenkönigen begonnene Einstrom arabisch-antiker Wissenschaft, der von der Übersetzerschule von Toledo ausging, fließt unter Friedrich II. weiter..." (s. Näheres: Gmelin im Handbuch der Kulturgeschichte, Kultur der romanischen Völker, Heft IV).

Eine nachdrückliche Einwirkung arabischer Geistes- und Lebensformen auf Sizilien ist unausbleiblich gewesen.

Dieser eigentümlich orientalische Zug, der der Dichtung Vergas anhaftet, dieser nach dem Orient hinweisende Fatalismus, findet sich in der sizilianischen Volksdichtung wieder. Capuana sagte einmal über sie: „Bisogna ricorrere all'oriente per trovare tanta profusione di luce e di colori... quante se n'incontra ne' canti popolari siciliani quando celebrano l'ebbrezza dei sensi e della passione sentite ancora con tutto la loro profonda e quasi selvaggia natura (vgl. la lupa!). Il cielo e la terra, il visibile e l'invisibile. Il passato e l'avvenire... s'intrecciano, si sviluppano...".

[141]) L. Perroni, op. cit. p. 87.

Zusammenfassung.

Ich habe versucht, Vergas eigentümliche Schicksalsvorstellung, die südlich, ja fast orientalisch ist, in ihren wesentlichen Linien aufzuzeigen.

Wenn wir nun zusammenfassend das Verhältnis Vergas zur Dichtung seiner Zeit feststellen wollen, ergibt sich uns als Resultat folgendes:

Auf Grund völlig gewandelter lokaler, völkischer und politischer Vorausbedingungen mußte sich die geistesgeschichtliche Bewegung des europäischen Naturalismus in Italien anders als in Frankreich oder Deutschland auswirken. Das Fehlen eines geistigen Zentrums bewirkte eine regionalistische Orientierung der ital. Literatur; das Nichtvorhandensein eines vollentwickelten Kapitalismus ergab eine mehr an die bäuerliche Welt gebundene Dichtung.

Die Jugenddichtung Vergas verrät wenig frz. Einfluß, wenn wir von Sue und Feuillet absehen. Dafür ist der junge Verga umso stärker dem Einfluß der Mailänder scapigliatura unterlegen, die die ersten Grundlagen zu seinem späteren verismo legt. Durch seine Freundschaft mit Capuana und durch seinen Verkehr in den Mailänder Salons wird der Dichter mit den Werken des frz. Realismus bekannt gemacht. In diese Zeit (1873/74) fällt die erste sizilianische Bauernnovelle Vergas, „Nedda", die in Stil und Form zeigt, daß sie in einer Übergangszeit entstanden ist. Ab 1875 beginnt die gänzliche Wandlung der Dichtung Vergas, die sich in drei Tatsachen zusammenfassen läßt:

1. neue Motive aus der Welt des Agrarproletariats,
2. vollständige Unpersönlichkeit im Kunstwerk,
3. neuer, dialektal gefärbter Stil.

Mit der Bindung Vergas an die bäuerliche Welt und mit seiner wachsenden Unpersönlichkeit erhebt sich die Frage nach dem frz. Einfluß.

Vergas ist auf den frz. Realismus durch Capuana hingewiesen worden. Der Niederschlag dieses Einflusses zeigt sich in seiner Technik und in der Wahl der Motive. Er berücksichtigt wie die frz. Naturalisten hauptsächlich die Welt der Ausgestoßenen und sozial Entrechteten. Er steigt in bisher unbekannte, soziale Schichten hinunter. Von Flaubert übernimmt er das Gesetz der Unantastbarkeit des Kunstwerkes und die strenge Forderung der Unpersönlichkeit. Von ihm lernt er ferner die Gestaltung der „ennui", die er in dem Leben der

Elena und in dem Dasein seiner umili zum Ausdruck bringt. Auf Flauberts Einfluß ist auch jene feine Ironisierung der mit oberflächlicher Romantik durchsetzten bourgeoisie zurückzuführen.

Ganz verschieden gestaltet sich der Einfluß Balzacs. Von ihm lernt Verga die dichterische Gestaltung der modernen Zeit mit ihrer Problematik und ihren Forderungen. Der moderne aktuelle Geist Balzacs findet sich in dem Vintizyklus wieder, der das menschliche Streben nach dem „benessere", aufzeigen soll. Auch die Untersuchung der Rolle der Materie in der modernen Gesellschaft ist auf das Vorbild Balzacs zurückzuführen. Trotzdem aber lassen sich die wesentlichen Linien der Dichtung Vergas, die ihren besonderen Charakter bestimmen und ihr ihren bleibenden Wert verleihen, nicht in den Ideengehalt des frz. Realismus einordnen. Die Schau der Welt und der Menschen ist ausgesprochen südlich-sizilianisch; der Fatalismus, der aus der Gesamtdichtung spricht, hat eine fast orientalische Färbung. Das ganze Werk ist von einer starken Liebe zu den Entrechteten und Unglücklichen erfüllt. Nie erscheinen die wissenschaftlichen Momente des frz. Naturalismus. Den psychologischen Phänomenen wendet der Dichter viel Interesse zu, er faßt sie aber nicht als Auswirkungen physiologischer Momente auf. Das grauenerregende Bild der bas-fonds der menschlichen Gesellschaft, wie es die frz. Naturalisten gaben, ist bei ihm nicht da.

Wir können also abschließend sagen, daß sich Verga kraft seiner künstlerischen Fähigkeiten über eine reine Nachahmung der frz. Literatur hinausgehoben hat und sich innerhalb der Dichtung seiner Zeit eine Sonderstellung erobert hat. Er hat nicht, wie er es ursprünglich beabsichtigte, (vgl. den Plan zum Vintizyklus) eine umfassende Untersuchung der ital. Nation in ihren verschiedenen Erscheinungsformen gegeben. Durch die ausgesprochen bäuerlich-sizilianische Note seiner Kunst ist er der eigentliche Träger des verismo geworden, der seine stärkste, künstlerische Ausprägung in einer realistisch-regionalen Dichtung fand.

Lebenslauf.

Ich, Gertrud Gresik, bin am 2. I. 1915 in Kochlowitz, Kreis Kattowitz, geboren. Am 18. II. 1933 legte ich am Oberlyzeum in Beuthen (Oberschl.) die Reifeprüfung ab. Die folgenden zwei Jahre hielt ich mich zu Sprachstudien in Frankreich, Italien und in der frz. Schweiz auf. Im November 1935 immatrikulierte ich mich an der Universität Breslau, wo ich während vier Semestern Französisch, Italienisch, Englisch und Deutsch studierte. Das W.S. 1937/38 und das S.S. 1938 studierte ich an der Universität München und die zwei folgenden Semester wieder an der Universität Breslau.

Ich besuchte Übungen und Seminare bei folgenden Herren:

In Breslau: Neubert, Ranke, Quint, Merker, Faust, Siebs, Klapper.

In München: Vossler, Rheinfelder, Gierach, Wilhelm, Borcherdt, Spindler, Kutscher.

Meinem Lehrer, Herrn Professor Neubert, bin ich wegen seiner regen Anteilnahme an meiner Arbeit zu ganz besonderem Dank verpflichtet.

Druck: Carl Nieft, Spezialwerkstätten für wissenschaftliche Arbeiten, Bleicherode am Harz